

«L'ISOLA DI ARTURO» DI ELSA MORANTE

di *Alba Andreini*

In:
Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere
Vol. IV.II, a cura di Alberto Asor Rosa,
Einaudi, Torino 1996

Sommario

1.	Genesi e storia.	4
1.1.	La nascita.	4
1.2.	L'«iter» editoriale.	7
2.	Struttura.	9
3.	Tematiche e contenuti.	13
4.	Modelli e fonti..	19
5.	Valutazione critica e linguistico-stilistica.	23
6.	Nota bibliografica.	30

1. Genesi e storia.

1.1. La nascita.

La stesura dell'*Isola di Arturo* occupa solo parzialmente l'arco di tempo che separa la pubblicazione del romanzo, del 1957, da quella di *Menzogna e sortilegio*, del 1948. Sulla scorta di affermazioni della Morante, si può correggere la congettura di una gestazione decennale avanzata talvolta dalla critica¹ e fissare la data d'avvio del romanzo al 1952: se si considera poi che nel '56 il libro è già in tipografia, quadra bene il computo di soli quattro anni di lavoro indicato dall'autrice in una lettera a Einaudi².

Cronologicamente, tra i primi due romanzi della Morante si interpone l'elaborazione del «romanzo-balletto» *Nerina*³, ideato nel novembre 1950, la cui scrittura si protrae fino alla nascita, di lì a poco, dell'*Isola di Arturo*, intrecciandosi al suo concepimento. La contiguità temporale prefigura anzi una complementarità strutturale tra i due: secondo una dichiarazione del 1952, *L'isola di Arturo*, corrispettivo al maschile dei sogni infantili di *Nerina*, avrebbe dovuto far parte del dittico di due infanzie speculari, congiunte sotto il titolo unitario di *Due amori impossibili*⁴. Al crocevia con il nuovo testo del '52, *Nerina* ricomponе la propria identità di romanzo d'infanzia con «scene di fantasia sull'infanzia di una ballerina negra»⁵, che aveva iniziato subito a sfaldarsi: nello stesso 1950 si era infatti staccato da *Nerina* il «frammento» di *Donna Amalia*⁶, e l'anno seguente la ballerina protagonista si era trasformata nella Giuditta⁷ del racconto *Lo scialle andaluso*, scritto tra l'aprile e il giugno 1951⁸. *L'isola di Arturo*, dunque, riconferma *Nerina*

¹ Di «lunga composizione [...] (1949-57)» parla E. SICILIANO, *L'anima contro la storia. II. Elsa Morante*, in «Nuovi Argomenti», nuova serie, n. 3-4 (1966), p. 151; di «lunghissima gestazione (1949-1956)» G. VENTURI, *Elsa Morante*, Firenze 1977, p. 58.

² Cfr. G. EINAUDI, *Il mondo salvato da Elsa*, in «La Repubblica», 29 novembre 1985, p. 2 (in una lettera dell'ottobre 1956, la Morante gli scrive: «Ho lavorato a questo romanzo per quattro anni col massimo impegno umano e artistico»).

³ E. MORANTE, *Nota a ID., Lo scialle andaluso* (1963), in ID., *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, I, Milano 1988, p. 1578. All'edizione dell'*Isola di Arturo* apparsa *ibid.*, pp. 945-1369, si fa riferimento nel nostro testo, con la sola indicazione fra parentesi del numero di capitolo e di pagina. Si precisa inoltre che ai capitoli lunghi del romanzo si rinvia con i termini *capitolo*, *sezione* e *parte*, a quelli brevi con i termini *paragrafo* e *capitoletto*.

⁴ Cfr. il brano di un'intervista, rilasciata dalla Morante all'«Unità» del 24 marzo 1952 in *Cronologia*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, in E. MORANTE, *Opere cit.*, I, p. LIX.

⁵ Cfr. l'appunto autografo del 1950 in *Cronologia cit.*, p. LVIII. In un altro appunto si ha la descrizione dettagliata della *Sua fanciullezza* (*ibid.*). Accanto al desiderio dell'autrice di «essere un ragazzo», va registrata anche una possibile proiezione in *Nerina*: «fin dai miei primissimi anni, il mio sogno inconfessato era di far carriera come ballerina» (cfr. *Cronologia cit.*, p. XXI).

⁶ Cfr. E. MORANTE, *Nota cit.*, p. 1578.

⁷ La notizia che *Lo scialle andaluso* «era, all'origine, una parte di un romanzo che [...] si chiamava «Nerina»» si trova in A. BARBATO, *Attraverso occhi adolescenti riesce a individuare la realtà*, in «Il Giorno», 4 settembre 1963.

⁸ Cfr. *Cronologia cit.*, p. LIX.

nel suo primitivo progetto, rianimandone il disegno originario. Sembra sia *L'isola di Arturo*, più di *Nerina*, ad attrarre nella propria orbita l'altro testo, dimostrando sul nascere una sicurezza progettuale, sia pure suscettibile di aggiustamenti, e un vigore tali da portarla ad una rapida realizzazione e a sottrarre slancio compositivo a *Nerina*, che finisce per arenarsi e resta incompiuta.

Ma non è questo l'unico testo di cui il romanzo incrocia le sorti. Un rapporto non simile ma oppositivo viene ipotizzato successivamente, nei suoi confronti, per *Senza i conforti della religione*, intrapreso nel 1958: la Morante parla di «chiaro parallelismo fra il presente romanzo e il suo immediato predecessore *L'isola di Arturo*, del quale, infatti, questo vuol essere, per così dire, il rovescio»⁹. Nel frattempo, *L'isola di Arturo* si è conclusa acquisendo, rispetto all'unica dimensione dell'amore impossibile, una solarità d'insieme sfuggente ed ambigua: «A una domanda, però, l'autrice stessa non saprebbe trovare risposta: se cioè questo debba considerarsi, dell'altro, il rovescio buio, o non piuttosto – nonostante le apparenze – il rovescio illuminato...»¹⁰. I legami di similarità o di contrasto che l'opera intrattiene con la produzione adiacente, prima come doppio di *Nerina* poi come romanzo parallelo di *Senza i conforti della religione*, le riconoscono, a stadi diversi della lavorazione, una solidità di nucleo ispiratore, del cui miracoloso verificarsi ha consapevolezza anche l'autrice. Lo zenit di tale felice risultato stimola una replica: l'energia creativa di cui *L'isola di Arturo* dà prova stenta ad esaurirsi con la sua composizione, e la Morante quasi non riesce a distaccarsi da Arturo¹¹, facendogli continuare quella navigazione insita come destino nell'autodefinizione di sé quale «scia sfavillante della nave Arturo» (cap. IV, p. 1155).

La fisionomia del romanzo, che esplode con tanta forza, non si afferma comunque senza oscillazioni. La molla scatenante dell'avvio resta difficilmente individuabile. Quando un movente viene enunciato, sorprende per la sua gracilità: appare uno stimolo debolissimo lo spunto, esile, di una storia di gelosia tra fratelli additato come tale dalla Morante¹². Ma in un appunto della primavera del '52, lei stessa annota: «mi pareva che quell'aria celeste di Procida fosse una forma che imprigionava la sua fantastica persona»¹³, riferendosi ad un amico con cui aveva soggiornato nell'isola: alla genesi del testo possono avere dunque concorso, almeno come coefficienti propulsivi, o agenti di una nascita fantastica non databile, la

⁹ *Ibid.*, p. LXVIII.

¹⁰ *Ibid.* Cfr. anche, sul Giuseppe di *Senza i conforti della religione*, che è «l'opposto di Arturo», A. BARBATO, *Attraverso gli occhi adolescenti* cit.

¹¹ Cfr. G. CÖNTINI, «La scia sfavillante della nave Arturo», in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena», XIII (1992), p. 155.

¹² Cfr. G. MASSARI, *L'isola di Elsa*, in «Il Mondo», 59 marzo 1959, e *Sei domande a Elsa Morante*, in «L'Espresso», 7 luglio 1957, che fornisce l'informazione già nel sottotitolo *Arturo è nato dalla gelosia d'un bimbo*.

¹³ *Cronologia* cit., p. LIX.

sua simpatia per le isole¹⁴ e il dato permanente della mediterraneità¹⁵ della sua anima. A Debenedetti, la Morante dice però di ignorare le ragioni profonde che l'hanno mossa alla scrittura: «di questa mia storia d'Arturo [...] le ragioni (le mie ragioni di scriverla) mi sono sconosciute quasi tutte», salvo «l'antico inguaribile desiderio di essere un ragazzo»¹⁶, che si configura come impulso primario. E a un ragazzo è dedicata la poesia d'apertura, su cui la Morante pare disposta a concedere più informazioni di quante non ne fornisca¹⁷ sul romanzo.

Se davvero la scrittura scatta, non si sa bene per quale occasione esterna, sul nesso fanciullezza - amore difficile, di tale idea generativa si può tracciare il decorso attraverso le poesie, in una diacronia che si estende questa volta per tutto l'arco del decennio, senza restrizioni dell'intervallo tra primo e secondo romanzo, dal 1948 al 1955. *Avventura e Alibi* delimitano per Garboli questi due estremi cronologici e, rinviando alla medesima esperienza, confinano nel segnare il passaggio dalla frustrazione amorosa alla sua risoluzione nell'autonomia dell'intesa madre-figlio¹⁸. Impone questa metamorfosi la storia dell'«amore impossibile, doloroso e pazzo» della Morante per Luchino Visconti¹⁹, che, contemporaneo alla stesura dell'*Isola di Arturo*, la interseca «al punto da lasciare qualche traccia sui rapporti, nel romanzo, tra Arturo e il padre»²⁰. L'Arturo che nel '55 si affaccia in *Alibi* presenta tratti diversi da quelli che gli erano stati assegnati dalla Morante, secondo la primordiale intenzionalità, in un'intervista del 1952, dove il progetto era descritto come «storia di un giovane che, durante la prigionia in Africa, ricorda la sua bella isola di Procida e l'impossibile amore che vi ha vissuto»²¹. Con il procedere del romanzo, viene a sciogliersi un nodo impostato altrove e responsabile sul piano biografico dello «stato definitivo di incompletezza e di solitudine»²² in cui la Morante dichiara di essersi trovata al momento di porvi mano. E pare scaturita anche dal ri-

¹⁴ Di Elsa «carica di amore per le «isole dell'arcipelago», nel mare napoletano», ci parla A. BERTOLUCCI, *Elsa*, in ID., *Aritmie*, Milano 1991, p. 150. La Morante stessa annota il 20 settembre 1952, dopo uno dei soggiorni a Procida: «Ma l'*Isola d'Arturo* non è lei sola forse: (è lei unita a Ischia?)» (cfr. *Cronologia* cit., p. LXII).

¹⁵ Sull'«antica anima mediterranea che pone a scopo supremo della vita la Ricerca della Felicità», cfr. E. LA CAPRIA, *La felicità e l'orrore*, in *Festa per Elsa*, inserto speciale *Fine secolo* di «Reporter», 7-8 dicembre 1985, p. 32.

¹⁶ ELSA [MORANTE], *Una lettera inedita del febbraio 1957 a Giacomo Debenedetti*, in «Il Corriere della Sera», 26 novembre 1985, p. 3. La lettera è del 18 febbraio 1957 e figura con altre due (rispettivamente del 24 gennaio [1957] e del 19 giugno 1957) in ID., *Tre lettere a Giacomo Debenedetti*, in «L'Indice», VI (1989), 8, pp. 8-9.

¹⁷ La dice «dedicata a un giovinetto che lei conobbe molti anni fa, e che morì in Abissinia», nell'intervista di G. MASSARI, *L'isola di Elsa* cit.

¹⁸ Il significato di «cerniera» delle due poesie è segnalato da C. GARBOLI, *Corpo e finzione*, in AA.VV., *Per Elsa Morante*, Milano 1993, pp. 102-3.

¹⁹ *Cronologia* cit., p. LXIII. La storia si svolge tra il 1949 e 1952, come si deduce dal diario del 1952 (*ibid.*, pp. LIX-LXVI).

²⁰ *Ibid.*, p. LXVI.

²¹ *Ibid.*, p. LIX.

²² ELSA [MORANTE], *Una lettera inedita del febbraio 1957* cit.

solversi di un tormento l'insolita gioia compositiva che caratterizza la stesura nel suo stadio avanzato, quando la Morante si ritira in via Archimede per «diventare il ragazzo Arturo». La «felicità»²³ che a quel punto dice di provare in compagnia di Arturo è la nota nuova tra dettagli d'officina immutati nel loro riproporre l'abitudine alla redazione manoscritta e all'uso rituale di grossi quaderni: prima di un esito timbrico, tempestivamente colto da Calvino, la «felicità del raccontare»²⁴ è stata un umore lavorativo privo di incrinature e non turbato nemmeno dalle iniziali interruzioni²⁵. Del resto, negli anni più vicini alla conclusione del romanzo, un tono festoso attraversa pure il resto della produzione: se appartiene al 1950-51 la serie delle collaborazioni al settimanale «Il Mondo»²⁶, rilegate da una disposizione giocosa, è di poco successivo all'uscita del romanzo un articoletto sulla felicità²⁷, identificata, tra i suoi possibili equivalenti sinonimici, nella bellezza: la Morante predilige, per un'incarnazione retroattiva, Alessandro non «perché era un uomo d'azione», ma perché «era bello». E «più belli d'Alessandro e d'Eurialo» sono i «giovineti amici» della poesia *Dedica*, datata 1956.

1.2. L'«iter» editoriale.

Passa per leggendaria la diffidenza verso i filologi che avrebbe portato la Morante a dichiarare di voler distruggere ogni suo scartafaccio per sottrarre materia al loro lavoro²⁸. Asserita come un giudizio o proferita come uno sfogo con l'oltranza di cui la scrittrice era capace, tale intenzione denota un'antipatia per ingerenze opinabili, ma non corrisponde con esattezza alla realtà. La smentisce, per quanto riguarda la distruzione dei manoscritti, teatralmente prefigurata per una preventiva condanna dell'eventuale inintelligenza di futuri interventi, la sopravvivenza dei medesimi.

Il lavoro correttivo attestato dalle carte autografe dell'*Isola di Arturo*, che assommano nell'insieme a numerosi quaderni e fogli sparsi²⁹, appare ingente sia

²³ Cfr. G. MASSARI, *L'isola di Elsa* cit.

²⁴ I. C. [ITALO CALVINO], in «Notiziario Einaudi», VI, (1957), I, p. 13.

²⁵ Di interruzione parla nello stesso 1952, in una nota del 20 settembre (cfr. *Cronologia* cit., p. LXII): «Ormai è tempo che io riprenda a scrivere l'*Isola di Arturo*. Chi sa se ritroverò quella specie di *infanzia* appassionata che avevo per scriverlo quando lo interruppi». E ancora: «(Riletto poco fa quanto scritto la scorsa primavera dell'*Isola di Arturo*. Mi piace)» (*ibid.*, p. LXV).

²⁶ La collaborazione alla rubrica *Rosso e Bianco* dura dal 4 novembre 1950 al 27 gennaio 1951: i sette articoli lì apparsi sono raccolti in E. MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti* (1987), in ID., *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, II, Milano 1990, pp. 1457-85.

²⁷ Cfr. ID., *Felicità*, in *Almanacco letterario Bompiani* 1959, Milano 1959, p. 174.

²⁸ Ne riferisce A. CAMBRIA, *Un bimbo nordafricano per amico: era per lei l'ultimo dei Felici Pochi*, in «Il Giorno», 26 novembre 1985.

²⁹ Una prima descrizione del manoscritto è fornita da G. ZAGRA, *Il fondo Morante della Biblioteca Nazionale di Roma*, in *Elsa Morante*, Catalogo della mostra curata da P. Cavalli e promossa dal Centro Sistema Bibliotecario del Comune di Roma, Roma 1993-94, pp. 18-19. Renderò prossimamente conto in altra sede del mio studio sulle varianti redazionali del romanzo e ringrazio Carlo Cecchi e la Biblioteca Nazionale di Roma per la consultazione del manoscritto.

per i molti emendamenti puntuali sia per la riscrittura di intere parti. Il suo esame permette di ricostruire lo stratificarsi del testo dall'idea di partenza descritta nell'intervista del '52, a quella di assegnare ad Arturo un destino di morte come eroe di guerra, che – stando alla Morante – avrebbe addirittura comportato, alla fine del romanzo, il cambiamento del suo attacco, costruito in previsione di quell'epilogo³⁰. Oltre ad accertare le metamorfosi strutturali e l'ipotesi di finali diversi, dal cui abbandono Arturo guadagnerebbe una complessità sfumata e misteriosa, la storia interna del testo testimonia una pazienza elaborativa che aiuta a comprendere anche la premura con cui la scrittrice si è interessata alle vicende della pubblicazione del romanzo. Ciascuna delle tappe, dal varo alle riprese alle traduzioni, è stata da lei seguita con vigile e puntigliosa assiduità.

Per la prima edizione, oltre a redigere di suo pugno il risvolto della copertina, successivamente arricchito di una selezione di note critiche predisposta su un suo abbozzo, la Morante si occupa anche della scelta della sopracoperta, con un suggerimento mutuato da Bollati e poi non accolto: la proposta di un'immagine di cielo stellato lascia infatti il posto al *Ragazzo addormentato* di Renato Guttuso. Interviene infine con fermezza nelle disposizioni tipografiche, chiedendo la collocazione dell'*Avvertenza* (in una versione sostitutiva dell'originaria)³¹ pagina 2, e puntualizzando le motivazioni che rendono a suo avviso indispensabili le spaziature tra i vari capitoli e, all'interno di ciascuno di essi, tra i paragrafi. L'esito di tale attenta sorveglianza è la piena soddisfazione per una prima edizione definita «perfetta», «esatta»³², e ritenuta modello inalterabile per l'avvenire, anche se in seguito, per diffidenza verso le novità tecniche nella composizione tipografica, la Morante riesamina pure le ristampe del romanzo.

L'indefettibile controllo cui sottopone il testo sembra trovare incentivo, rispetto alla consueta, e notoria, ossessione della cura redazionale, nell'ammissione di preferenza che, nell'occasione, dice di avere per l'ultimo nato³³. Ma basta un errore (l'unico) nella quinta edizione, per far esplodere in tutta la loro perento-

³⁰ Lo dichiara in una conversazione privata a G. RICCI, *Tra Eros e Thanatos: storia di un mito mancato*, in «Strumenti critici», XIII (1979), 38, pp. 165-66, nota 24.

³¹ «Ti prego [...] di far sostituire l'*Avvertenza* da me preposta al romanzo (p. 2), con quest'altra, più breve e chiara, che qui ti accludo» (E. MORANTE, Lettera inedita a Luciano Foà del 15 novembre 1956, Archivio Einaudi). Per la consultazione del carteggio, si ringrazia la casa editrice Einaudi.

³² «[...] il risultato di tanta mia fatica era stata quella Prima Edizione che è, mi risulta, perfetta» (ID., Lettera inedita a Luciano Foà del 16 gennaio 1959, *ibid.*). La preferenza, fluttuante, talvolta è addirittura smentita: ad esempio, nel 1959, la Morante sostiene: «*Menzogna e sortilegio*, pubblicato da Einaudi nel 1948, rimane per me, il libro più notevole che io ho scritto fino a oggi: tale che forse non potrò mai scriverne un altro dello stesso valore» (*Cronologia* cit., p. XLIV).

³³ «Mi perdoni, caro Fonzi, tutte queste pedanterie; ma Lei comprenderà come mi stia a cuore tutto quanto interessa questo mio libro: tanto più che, per me, esso è il più bello che io ho scritto finora» (E. MORANTE, Lettera inedita a Bruno Fonzi del 24 novembre 1956, Archivio Einaudi).

rietà, da sotto la crosta dello scrupolo di un'ordinaria amministrazione di *iter* editoriale, le motivazioni profonde di un attaccamento estremo e viscerale della Morante all'opera. Va in tal senso la tempesta delle sue reazioni: solo l'investimento di sé nel testo fino al travaso di vita spiega l'interpretazione soggettiva di un errore di stampa non come possibile manchevolezza, ma come offesa o violazione di un mandato a tutelare, ben al di là del doveroso espletamento degli obblighi, il modo di essere non usuale che il suo lavoro sottintende. In un rapporto assoluto e fisico con i propri testi, la partecipazione degli altri non può avvenire che in forma di incondizionata e subordinata adesione: come agli amici e ai lettori, chiede ai tipografi di consentire totalmente con lei, e la distrazione diventa l'inaccettabile trasgressione di un patto.

Nella necessità di una delega, per lei difficoltosa, all'esercizio della salvaguardia di sé, le raccomandazioni di osservanza della propria lezione appaiono cogenti come imperativi, una sorta di rigorosa consegna per garantirsi appunto, con l'ineludibile corollario della sistemazione redazionale, una strenua difesa della fatica personale e dei suoi significati. Il divieto categorico a non contravvenire alle proprie direttive di «fedeltà integrale e assoluta ai testi originali»³⁴, con il meticoloso rispetto di un assetto formale e delle sue ragioni, diventa la condizione irrinunciabile per l'autorizzazione delle traduzioni e del passaggio ad altre case editrici. L'esigenza è espressa apertamente dalla Morante in occasione della pubblicazione del Club degli Editori e degli «Oscar», entrambe del 1969, la seconda con un corredo di presentazione autoesegetica da lei non firmato ma di sua mano. Pur nell'assenza di trattative scritte, anche l'edizione Einaudi della collana «Gli struzzi», con le sue lievi variazioni rispetto a quella dei «Supercoralli», va senz'altro considerata sottoposta all'approvazione della Morante.

2. Struttura.

Con il rinnovarsi della scelta del genere, si dispiega anche nell'*Isola di Arturo* tutta la pienezza architettonica, figurativamente rappresentabile con le linee mosse di una cattedrale³⁵, di cui, per la Morante, dispone la forma romanzesca. Nonostante un alleggerimento dell'impianto, riproposto in versione più agile per il ridursi della mole complessiva del testo rispetto a *Menzogna e sortilegio*, la struttura mantiene infatti, nella sua maggiore compattezza, una minuta partitura. L'articolazione costruttiva si conferma il banco di prova di un'abilità narrativa su cui si

³⁴ ID., Lettera inedita a Giulio Bollati del 29 novembre 1965, *ibid.*

³⁵ Sul paragone che la Morante instaura nel *Diario 1938* tra «costruzione del racconto» e «cattedrale», cfr. A. BERARDINELLI, *Il sogno della cattedrale. Elsa Morante e il romanzo come archetipo*, in AA.VV., *Per Elsa Morante* cit., pp. 13-16. Non vanno dimenticate le riflessioni teoriche dedicate dalla Morante al romanzo, che cronologicamente coronano *L'isola di Arturo*: E. MORANTE, *Sul romanzo* (1959), in ID., *Pro o contro la bomba atomica* cit., pp. 1495-520.

appuntano in tutto il loro ardimento le ambizioni narrative della scrittrice, con il proposito di ripercorrere i fasti della tradizione superandoli³⁶, e di aggiungere al valore in tal senso liquidatorio dell'impresa quello di punto terminale che di volta in volta viene ad assolutizzare le tappe della produzione romanzesca dichiarando ciascuna di esse l'ultima. Nell'audacia del duplice intento si esprime così la sfida di una grande determinatezza ad affermare la propria vocazione. La tenacia con cui la Morante elabora il proprio percorso, sottoponendo il suo progetto di realizzarsi nella scrittura alla verifica dell'ardua meta, fa tutt'uno con lo sforzo di raggiungere la perfezione di un disegno romanzesco. Una medesima esigenza di dominio, dettata da volontà e consapevolezza, piega al raggiungimento di un esito massimo sia la scelta delle parole sia l'intelaiatura generale.

Il testo si suddivide in otto parti, diseguali per la lunghezza e per la quantità dei capitoli di cui si compongono. Il protagonista Arturo vi racconta, in prima persona e in forma di ricordo, la propria fanciullezza libera e felice nell'isola di Prociada. Orfano di madre isolana, il ragazzo vive nella casa che il padre, Wilhelm Geraçe, d'origine italo-austriaca, ha ereditato da Romeo l'Amalfitano, un nemico delle donne dalla cui misoginia pare ancora stregata la dimora. Arturo trascorre il tempo, tra giochi e vagabondaggi, in compagnia della cagna Immacolatella e del padre, che ai suoi occhi adoranti di fanciullo appare un eroe affascinante e ambiguo per la bellezza e le continue, misteriose, assenze. Pur soffrendo dei frequenti allontanamenti di Wilhelm, Arturo li immagina sollecitati da moventi grandiosi e favolose destinazioni (cap. I). Un giorno, da uno dei numerosi viaggi, il padre torna con una sposa bambina prelevata dai bassi napoletani, la popolana Nunziata, il cui arrivo ha un effetto dirompente su Arturo (cap. II) e ne innesca, con le reazioni all'evento imprevisto e agli altri che gli tengono dietro, il processo di maturazione. Nunziata scatena subito la gelosia del ragazzo, il quale ne contende l'affetto (inizialmente surrogatorio per lui della mancata presenza materna) prima a Wilhelm (cap. III) e poi al neonato fratellino Carmine Arturo (cap. IV), in un crescendo di tensione che lo porta a tentare il suicidio con dei sonniferi (cap. V). Il sentimento di Arturo, commisto inconsapevolmente ai primi impulsi dell'amore, si chiarifica definitivamente come desiderio erotico dopo che il ragazzo è stato iniziato al sesso dalla vedova Assuntina. Ma Nunziata, pur attratta da Arturo e dedita a lui con tenera sollecitudine, lo respinge per non contravvenire ai doveri del proprio ruolo di sposa e madre (cap. VI). Per superare l'ultima prova del passaggio all'età adulta, al fanciullo resta da conoscere l'enigma del padre: seguendo di nascosto

³⁶ Cfr. *Cronologia* cit., p. LVII: «io ho voluto fare quello che per i poemi cavallereschi ha fatto l'Ariosto: scrivere l'ultimo e uccidere il genere. Io volevo scrivere l'ultimo romanzo possibile, l'ultimo romanzo della terra, e, naturalmente, anche il mio ultimo romanzo!». Il paragone con l'Ariosto ricorda la scorciatoia n. 58 di Saba.

Wilhelm nelle sue passeggiate solitarie, Arturo scopre che la sua meta ignota è il Penitenziario (cap. VII), luogo di tresche omosessuali. Il pregiudicato Stella, di passaggio da evaso nella casa dei Guaglioni, scioglie successivamente il mistero dei viaggi di Wilhelm rivelandone gli squalidi scopi amorosi. Si consuma così, con la caduta del mito della figura paterna, l'ultimo atto del disincanto della crescita (cap. VIII): a suggellare l'avvenuta maturazione, Arturo, ritrovato dal balio Silvestro, lascia l'isola per arruolarsi, e l'imminente conflitto europeo delinea come sfondo storico del romanzo gli anni dello scoppio della seconda guerra mondiale.

Nella irregolarità con cui si distribuisce la materia pare comunque possibile intravedere qualche simmetria: presentano maggiore ampiezza le sezioni d'apertura e chiusura del romanzo, mentre nelle sei rimanenti (dalla seconda alla settima), alla maggiore estensione delle prime tre sembra corrispondere la maggiore brevità delle altre. Si concentrano nelle parti II, III e IV molti capitoli lunghi, complessivamente inferiori di numero ai brevi. Il passaggio da capitolo a capitolo all'interno di ogni singola parte non coincide con gli snodi dello svolgimento narrativo, scandito invece dal succedersi delle varie unità³⁷; non a caso la Morante raccomanda di mantenere, tra sezione e sezione, uno spazio maggiore che non tra capitolo e capitolo: «Ciascuno degli otto lunghi Capitoli richiede un occhiello [...]. Le suddivisioni interne [...] richiedono, fra l'una e l'altra, uno *Spazio* minore, possibilmente segnato da qualche asterisco o simili. Scusami se insisto su questi particolari [scrive all'editore], ma lo faccio perché, nel mio testo, queste indicazioni prendono un valore non solo tipografico, ma anche *poetico*»³⁸.

Come già per *Menzogna e sortilegio*, tutta la ripartizione per parti e capitoli è accompagnata in ogni suo elemento costitutivo da titoletti la cui finalità va dalla didascalica puramente esplicativa (ad esempio il realismo domestico di *Vita in famiglia*); alla sottolineatura del rilievo dominante che un tema viene ad assumere attraverso la replica del titolo di una parte in uno dei suoi capitoli (per lo più il primo); all'orientamento, infine, interpretativo delle sequenze. I titoletti che assolvono a quest'ultima funzione, di tonalità varia e impostati a rendere fiabeschi o a teatralizzare i contenuti cui si riferiscono, sbilanciano quasi sempre la narrazione verso un di più di coloritura e promessa romanzesca, marcando la letterarietà dell'o-

³⁷ Cfr. G. RICCI, *Tra Eros e Thanatos* cit., p. 135: individua settantadue unità contenutistiche, raggruppate «a loro volta, in otto segmenti o unità macronarrative», con una «divisione interna del testo» che «presenta variazioni ritmiche rispetto a quella esterna, per capitoli». Cfr. anche ID., «L'isola di Arturo». *Dalla storia al mito*, in «Nuovi Argomenti», nuova serie, n. 62 (1979), p. 242.

³⁸ E. MORANTE, Lettera inedita a Luciano Foà del 15 novembre 1956 cit. E poco dopo, in risposta al suggerimento di fare sempre iniziare i paragrafi a pagina nuova: «Il fatto è che questi *spazi*, così come io li ho indicati sul testo dattiloscritto, rispondono, nel mio racconto, a un determinato ritmo narrativo: per il quale ognuno dei capitoli principali – divisi da occhiello –, serba, attraverso le pause fra i capitoli brevi, questi spazi *sulla stessa pagina* [...]» (ID., Lettera inedita a Bruno Fonzi del 24 novembre 1956 cit.).

perazione e modulando il testo su una gamma variegata di registri che accentuano i significati e li amplificano. Ad esempio il crescendo di drammaticità che si impone a partire dalla quarta sezione, è preparato dall'esagerazione del titolo *Assassinata?* Del resto, con la diminuzione del numero dei personaggi rispetto a *Menzogna e sortilegio* cui dà luogo nell'*Isola di Arturo* lo snellimento della struttura, i titoli, eccetto le due parti dedicate ad Arturo e Nunziata (*Re e stella del cielo* e *Regina delle donne*), si incentrano non tanto sulle figure quanto sulle situazioni, e attraverso di essi viene a chiarirsi il filo progressivo del racconto: così, prima del ritratto con cui Nunziata campeggia nella sezione *Regina delle donne*, si addita la sua funzione propulsiva per la storia nel titolo che fissa il momento del suo ingresso nella Casa dei Guaglioni (*Un pomeriggio d'inverno*) come evento cruciale.

Con l'intonazione ironicamente melodrammatica dei titoli, la Morante si garantisce anche una giocosa intromissione di sé autore nella materia narrata, ribadita pure dagli esergo in apertura al romanzo e ai capitoli I, VI, VII e VIII. Allineando lì i nomi amati di Saba, Penna, Mozart, Rimbaud e ancora Mozart per accompagnare con loro epigrafi l'enunciato e segnalare i momenti più significativi, la Morante esercita il ruolo di supervisore, evidente peraltro fin dalla poesia iniziale *Dedica*, che nell'ultimo verso «fuori del limbo non v'è eliso» anticipa il senso generale del romanzo al punto da far apparire il destino d'Arturo stabilito in principio e da far considerare il testo, ad alcuni, la dimostrazione quasi didascalica, preliminarmente preannunciata e schematicamente condotta, di una tesi. In realtà, proprio il finale, con un'irrisolutezza di scioglimento, racchiude e suscita interrogativi.

Uscendo allo scoperto quale autrice, la Morante esplicita la presenza della propria intelligenza esterna. Con essa deve fare i conti la voce narrante del protagonista Arturo, delegato invece a dare corpo alla sua aspirazione ad essere un ragazzo. L'ottica globale della posizione autoriale integra e rivede così la scelta di calarsi nella realtà parziale di Arturo, designato a portavoce ed alibi, in un gioco di voci in cui la prospettiva maschile-adolescenziale del racconto interseca quella femminile-materna che la sovrasta. E all'interno della stessa esposizione autodiegetica, Arturo si discosta dal sé protagonista frapponendogli l'atto rielaborativo della scrittura, che lo avvicina per levatura all'autore: il sottotitolo *Memorie di un fanciullo* viene a registrare, insieme alla continuità dell'Arturo adulto con l'Arturo fanciullo, la maggiore cognizione del primo e, escludendo la formula del resoconto diaristico in presa diretta, segnala anche formalmente la superiorità conoscitiva detenuta da chi narra dall'angolatura del ricorrente «adesso» di un imprecisato presente: «Da vecchi, poi, lo so, simili tragedie risultano, più che altro, comiche; e se si vuole, adesso, a distanza anch'io ne rido» (cap. VI, p. 1246).

Arturo può allora intervenire sul filo del tempo anticipandone la porzione ignota al protagonista e decidendo le modalità dell'organizzazione espositiva. La

progressione cronologica della vicenda corre infatti a due diverse velocità: il suo tratto più lungo, recuperato a ritroso dal punto d'avvio e comprensivo sia del passato remoto di generazioni precedenti la nascita di Arturo sia della sua infanzia fino all'età di quattordici anni, si concentra nel breve arco del solo capitolo I, mentre il segmento ristretto di due anni, quello dai quattordici ai sedici, occupa l'intero insieme dei restanti capitoli, con una espansione che consente di togliere dalla indeterminatezza tutto quanto prima non si puntualizzava: stagioni dell'anno, giorni ed ore, con i quali viene ormai a misurarsi lo scorrere del tempo. Eludendo rinvii ad una cronologia storica, si tende a riassorbire il tempo lineare in un ordinamento simbolico. La parabola di Arturo esclude così una sua leggibilità in chiave realistica e si configura come viaggio iniziatico con tappe paradigmatiche, in linea con la ciclicità³⁹ cui vanno senz'altro ascritte alcune situazioni iterate (morte per parto della madre e di Immacolatella). Del resto, a negare un suo evolversi naturalistico, è assente ogni definizione dell'epoca di svolgimento: la guerra cui Arturo aderisce volontariamente per «imparare a combattere, come un samurai dell'Oriente» (cap. VIII, p. 1357) resta fuori dalla compagine del romanzo; costituisce l'epilogo non narrato, il «fuori dal limbo» prefigurato come inferno nell'assunto dell'esordio.

All'effetto metaforico dell'uso del tempo si rende complementare quello dell'uso dello spazio, che potenzia le valenze di apertura e chiusura dei luoghi (mare da un lato; Casa dei Guaglioni e Penitenziario della Terra Murata dall'altro) nei quali esso si articola⁴⁰ lasciando nel vago ogni riferimento geografico documentario per l'ubicazione della storia: l'*Avvertenza* iniziale scarta una coincidenza dell'isola con Procida, mentre Arturo l'ammette, contraddicendo la notificazione del racconto come arbitrariamente «immaginario» (p. 946).

L'alternanza tra luogo aperto e luogo chiuso si attua tra l'altro con una contrapposizione ritmica che collabora all'ordine musicale da cui è regolata l'esposizione: ne cadenzano la struttura «sinfonica»⁴¹ i numerosi dualismi, l'impiego antitetico delle metafore, i giochi ritmici, fino all'avvicinarsi di descrizione e narrazione nel corso del romanzo, per il crescente intensificarsi, nella seconda metà, del dialogo e dell'azione.

3. Tematiche e contenuti.

La fanciullezza, che alla giovane Morante ha già prestato i «simili»⁴² cui rivolgersi fornendole i bambini come primi destinatari della propria scrittura, e che le ha fin

³⁹ Il tempo è definito «discontinuo o ciclico» nell'analisi di G. RICCI, «L'isola di Arturo» cit., p. 240.

⁴⁰ Cfr. A. ASOR ROSA, *Arturo e il mare*, in «La Repubblica», 26 novembre 1985.

⁴¹ G. RICCI, «L'isola di Arturo» cit., p. 264.

⁴² Cfr. *Cronologia* cit., p. XX.

dall'inizio ispirato molti personaggi, si dilata nell'*Isola di Arturo* a tema principale. Con tale centralità, dell'infanzia si vuol raccontare l'assolutezza, la sua unicità irripetibile, che è simbolicamente affidata alla delimitazione spaziale dell'isola e suggerita dalla distanza temporale da cui si narra, presupponendone la fine. Le coordinate spazio-temporali che la definiscono sono immediatamente fornite dal titolo, dove l'isola ha valore di metafora con quanto di sortilegio le pertiene quale incantesimo soggetto a sparizione, e dal sottotitolo *Memorie*, che implica il superamento di un passato, ribadendo sul piano temporale la chiusura già tipica dello spazio. Essendo le memorie quelle innaturali di un giovanetto, la porzione di esistenza narrata coincide con l'età adolescenziale, e il tempo del racconto ha ancora, come durata, l'unica estensione del periodo giovanile, che è lunghissimo: l'età dell'Arturo narratore pare quindi vicina a quella dell'Arturo protagonista, anche se separata dallo stacco qualitativo dell'irreversibile consapevolezza.

La fanciullezza, con le sue caratteristiche, è una condizione precosciente e di grazia: per questo la si colloca preliminarmente in uno scenario che ne circoscriva e metta in risalto, con la differenza dal resto, l'eccezionalità: «qua abita la luertola turchina (che non si può incontrare altrove, in nessun altro luogo del mondo)» (cap. I, pp. 957-58). La prima sezione, la più distesamente descrittiva, delinea infatti nei suoi contenuti lo stato paradisiaco: una beatitudine al cui verificarsi concorre la magica sospensione del tempo, con l'acronia dell'attacco e l'assenza della cronografia della storia. Gli ingredienti sono paesistici e il capitolo *L'isola* celebra il tripudio degli elementi naturali intatti nello splendore incredibile dei colori e della luce. Vi si estrinseca la bellezza: un ideale fermato nelle manifestazioni concrete e visibili di un creato che l'abilità raffigurativa decanta e illustra appunto con cura cromatica e luminosa nella varietà dei dettagli. La bellezza, attraverso l'incanto del cielo, delle singole cose, soprattutto del mare («Ah, io non chiederei d'essere un gabbiano, né un delfino; mi accontenterei d'essere uno scòrfano, ch'è il pesce più brutto del mare, pur di ritrovarmi laggiù, a scherzare in quell'acqua», cap. I, p. 954), sprigiona e magnifica l'armonia: alla sua fruizione pare esclusivamente finalizzata la vita dell'uomo, signore del giardino di delizie la cui natura edenica è ribadita dalla presenza degli animali, che per la Morante testimoniano, con la loro sottomissione ancillare, la gloria del dominio umano esercitato su di loro prima della cacciata dal paradiso terrestre⁴³. Immacolatella, cui è dedicato un importante capitoletto omonimo, spartisce servilmente con Arturo, «inebriato da quella felicità divina» (cap. I, p. 974), il godimento di un ordine intangibile regolato dal piacere e ritmato da riti naturali, non sfiorati dal lavoro e dai bisogni.

⁴³ Cfr. E. MORANTE, *Il paradiso terrestre*, in ID., *Pro o contro la bomba atomica* cit., pp. 1475-76.

La sola missione plausibile appare ad Arturo, «cresciuto in questa contraddizione: di amare la prodezza, odiando la morte» (cap. I, p. 980), l'obbiettivo di debellare la morte, poi da lui esorcizzata con l'attuarsi della maturità. La felice posizione di Arturo in un sistema che trova la propria perfezione nell'isolamento, non può che esprimersi, anche grazie al senso di onnipotenza infantile, in termini di sicurezza: ben tre capitoletti (*Le Certezze assolute*, *La legge seconda*, *La legge quarta*) spiegano le certezze inamovibili del ragazzo, delle quali il pleonastico aggettivo rafforzativo trascrive il carattere di assioma definendole come *assolute*, bussola di riferimento, entro i confini tracciati da un territorio di segregazione. Ma l'incrinatura è comunque insita, anche se le sue premesse restano nascoste in un'invisibile incubazione, nel rapporto che Arturo ha con il padre e in quello che per suo tramite l'isola intrattiene con la diversità esterna: per il suo semplice esistere in quanto tale, l'alterità minaccia di intaccare l'assolutezza di cui è invece condizione essenziale l'eccezionalità separata e reclusa. Per il padre, Arturo prova la stessa devozione che Immacolatella ha per lui perché l'affetto, anche nella sua forma filiale, riconduce alla concezione morantiana dell'amore come sentimento possente e totalitario: frequentissimo in tutto l'universo narrativo della scrittrice, esso si declina sia nei legami familiari sia in quelli uomo-donna con effetti devastanti, rovinosi. Non esiste mai felicità nell'amore perché lo slancio si consuma solitario, senza corresponsione del destinatario che, a garantire la morbosa sudditanza del vassallaggio, ha doti ambigue di grande attrattiva e indifferenza da «despota dolente» (cap. III, p. 1125), in «una attitudine distratta e neghittosa» (cap. II, p. 1033): una superiorità divina lo porta a sedurre sfuggendo, non concedendosi. La crudeltà dello schema si ripete con Wilhelm (capitolo *Un sogno di Arturo*), che disdegna l'adorazione del figlio: non a caso in lui si incarna la bellezza inattingibile per antonomasia, alla quale, in suo onore, spetta il diritto di accamparsi in tutta la sua importanza di tema decisivo nell'intero paragrafo *La bellezza*. Misteriosamente attratto dall'altrove, Wilhelm è al contempo, altrettanto misteriosamente, il custode di un indecifrabile segreto. Arturo ne è turbato e con il suo insoddisfatto bisogno d'amore, esclusivo e intenso come sempre nella Morante, patisce le partenze del padre per imprecise destinazioni, trasformando il suo tempo in lunghe attese. L'enigma delle assenze di Wilhelm media quello della realtà, che per statuto appartiene al mondo dei padri e che, nella fantasia di Arturo, ha il fascino della lontananza. Nei viaggi del padre Arturo proietta le mete di quelli sognati sui libri d'avventura, in una figurazione della realtà costruita a misura del proprio spirito d'intraprendenza: non vicina, diversa, difficile da raggiungere, ha, rispetto all'isola, i contorni favolosi dei paesi stranieri che la maiuscola *Estero* del paragrafo omonimo traccia nell'esoticità di territori degni di eroi e «eccellenti condottieri» (cap. II, p. 1068): «I libri che mi piacevano di più, è inutile dirlo, era-

no quelli che celebravano, con esempi reali o fantastici, il mio ideale di grandezza umana, di cui riconoscevo in mio padre l'incarnazione vivente» (cap. I, p. 984). L'immaginazione è il motore di un'idealità di cui il padre è rappresentante e tramite, mantenendo agli occhi del figlio la superiorità già conferitagli dal suo ruolo naturale di modello: «io cercavo nel suo sguardo l'ammirazione, o almeno l'attenzione» (cap. I, p. 985), dice Arturo cercando di promuoversi «al rango invidiato (la maturità)» (cap. I, p. 981) con l'impazienza di crescere. Nella natura del rapporto, il cui dislivello («l'immatunità era la mia vergogna», cap. I, p. 980) è segnalato perfino da una disparità fisica (Arturo è brutto e nero rispetto al nordico padre), sono già innescati i meccanismi cinetici di un'evoluzione di Arturo dalla fanciullezza alla virilità, in un moto che inevitabilmente; alla fine, non può non materializzarsi in un allontanamento fisico dall'isola: non a caso, coerentemente a tale viaggio, tutto il testo è intessuto di metafore spaziali.

Il cammino verso la maturità ha il suo preludio nella presentazione di Arturo nel capitolo I del romanzo, che offre le coordinate di un destino segnato da ascendenze celesti e araldiche (*Re e stella del cielo*). Come si conviene a un eroe, del protagonista si perlustra il passato, il cui recupero denso di presagi occupa gran parte della lunga sezione iniziale. La storia familiare spiega anche la singolarità del rapporto con un padre che è pure un sostituto materno e di cui si lascia contemporaneamente intravedere la vera identità: il resoconto di Arturo, infatti, con l'intreccio dei legami omosessuali intorno al vecchio proprietario della casa Romeo l'Amalfitano, prelude alla rivelazione delle vere tendenze paterne e motiva la morte della madre, conosciuta da Arturo solo attraverso una fotografia, con la maledizione misogina del luogo. L'ideologia anti-femminile dei suoi abitanti trapassa, tramite Wilhelm odiatore di donne, ad Arturo, che fa un uso metaforico dispregiativo del termine «femminella». Nunziata, al suo apparire, nel secondo capitolo del romanzo che la immette nella vicenda in veste di nuova moglie del padre, riconquista alla femminilità uno spazio negato, a ripristinare per sé, come donna, un'esistenza precedentemente cancellata dall'incantamento del palazzo al quale, in fondo, crede con semplicità, mentre Arturo teme per lei l'aggiungersi dell'ombra dell'Amalfitano. L'affermazione della «legittimità di essere» si configura quale vittoria contro l'interdizione operata dal maleficio e il suo potere di fatale condanna. La presenza di Nunziata rappresenta la solitaria rinascita della donna nel vuoto della messa al bando, di cui segna l'annullamento: ed è insieme una sorta di rivincita della natura sulla storia, ma anche una ridefinizione dell'identità femminile considerata inferiore perché incapace di «audacia» e «avventura» (cap. I, p. 994), a confronto con l'ambiguità sessuale delle forze contrarie che la osteggiano e la surrogano, e con l'indefinitezza dell'adolescenza che la contiene in modo indeterminato, equilibrando al suo interno le componenti ma-

schile-femminile in una potenzialità androgina. L'indistinto e l'avversione da cui parte la femminilità per arrivare a riformularsi nella distinzione uomo-donna, segnalano la problematicità che il tema del genere, presente in numerosi capitoletti e ricorrente nella narrativa della Morante, affronta prima di trovare il riconoscimento di sé e la propria specificità nel rapporto madre-figlio. Con la maternità, vissuta positivamente nelle sue manifestazioni e non soppressa dopo aver assolto al suo mero, strumentale, compito procreativo (come era avvenuto per la madre e Immacolata, morte dopo il parto)⁴⁴, Nunziata si riappropria trionfalmente del palazzo disertato dagli uomini, rianimando l'abborrita solitudine delle sue stanze e in particolare della cucina.

Un tale approdo è l'apice di un *iter* in crescita, intrecciato al cammino di Arturo, rispetto al quale Nunziata si colloca per la giovane età in posizione speculare (nella quarta parte *Regina delle donne*) e soprattutto dinamica, scandendone le tappe del percorso iniziatico. Impostato il rapporto a tre nel capitolo III dall'eloquente titolo di *Vita in famiglia*, con il presupposto di tutte le complicazioni edipico-incestuose intrinseche al ruolo di Nunziata, il filo della trama si dipana in sviluppo di vicende, con un susseguirsi di accadimenti. Se inizialmente Nunziata rappresenta per Arturo, che prima la disprezza per gelosia e poi se ne innamora, la madre, e in seguito fa le veci di quella perduta, incaricandosi del compito protettivo da lei impalpabilmente esercitato dal cielo sul figlio (capitoletto *La tenda orientale*), dopo la relazione esogamica del ragazzo con Assunta, viene ad incarnare ai suoi occhi (nella sesta parte, *Il bacio fatale*) la femminilità in senso erotico, determinando il suo passaggio dall'amore infantile per la madre a quello dell'adolescente per la donna:

Credetti, cioè, d'intendere soltanto adesso che cosa, in realtà, io volessi dalla mia matrigna: non l'amicizia, non la maternità, ma l'amore, proprio quello che fanno insieme gli uomini e le donne quando sono innamorati. In conseguenza, giunsi a questa grande scoperta: che dunque, senza dubbio io ero innamorato di N.

(cap. VI, p. 1261).

Grazie alla propria maternità, di cui Arturo vive il parto come «prepotente» mistero del corpo («tragedia misteriosa», cap. IV, p. 1161) pari alla morte, Nunziata suscita in Arturo la scoperta dell'ardore scatenante, forte e possessivo, della gelosia verso l'«amore di madre», del quale il padre gli aveva invece illustrato i torti (paragrafo *Contro le madri (e le femmine in genere)*). Nel disporsi ancora in forma triangolare dei rapporti, il fratellino (*Ciuffetto d'oro*) viene a ricoprire il

⁴⁴ Cfr. su questo tema, F. DEFROMONT, *Faire la femme: différence sexuelle et énonciation*, in «Fabula», n. 5, pp. 107-8.

posto dell'antagonista: «E al vedere la sua bocca graziosa che si sporgeva a quei puri, beati bacetti, io mi ripetevo ch'è un'infamia questo mondo, dove qualcuno ha tanto, e qualcun altro, nulla; e mi sentivo pieno d'invidia, di trasporti e di malinconia» (cap. V, p. 1209). È quindi di nuovo Nunziata a portare Arturo, attingendo al ruolo della matrigna di un rituale iniziatico, al compimento del suo destino, fino al momento dell'abbandono dell'isola, quando gli farà consegnare da Silvestro il dono-talismano dell'orecchino come pegno d'amore. Infatti la gelosia ha spinto nel frattempo Arturo, nella quinta parte dove l'«ordito» delle prove si fa «tragico»⁴⁵ (con eventi classificati appunto così dal titolo *Tragedie*), al tentativo di suicidio melodrammatico che, configurandosi come viaggio verso l'ignoto proibito (capitolo *Le colonne d'Ercole*) in conformità al frequente ricorso alla metafora del viaggio, anticipa e prefigura l'abbandono finale dell'isola (paragrafo *Il piroscapo*).

Ultima stazione, a sancire il trapasso dall'innocenza alla consapevolezza, è lo smascheramento del segreto del padre, che ha per scenario il Penitenziario: lì Arturo scopre gli strani intrighi di Wilhelm con i detenuti, attraverso l'«alfabeto misterioso» (cap. VII, p. 1297) dei messaggi che lancia loro. Con il palesarsi degli amori omosessuali paterni, si chiudono, dopo il distacco dalla figura della madre, i conti con quella del genitore. E si dimostra così che l'amore, anche nell'ambito familiare particolarmente caro alla Morante, è una mitizzazione irrelata rispetto al valore del suo oggetto, perché il dominio dell'immaginazione tocca anche l'inesistente. Giunge a termine con tale disinganno il ciclo di prove che punteggia l'itinerario della maturazione psicologica con le tappe paradigmatiche dell'incontro con i ruoli della femminilità materna e sessuale, con la morte e con l'uccisione simbolica del padre. La caduta del mito paterno, già intaccato dall'amante Stella con l'appellativo «Parodia», avviene nella settima parte attraverso una sorta di spionaggio, che rafforza il tema del «vedere», legato a «una sensibilità vicina alla veggenza, quale si trova, a volte, nelle donne, o negli animali» (cap. VI, p. 1252), e risolutore degli enigmi, nel progresso delle acquisizioni, fino a marcare una differenza tra prima e dopo.

Passata la soglia della coscienza, e scomparsa l'isola quasi fosse spazzata via dalla dannazione del sapere, il prima può essere solo raccontato: da qui il motivo della scrittura, che si configura per l'autrice come una sorta di maternità androgina, a ipotizzare, con la proiezione di sé nel protagonista, un'ulteriore possibilità di destino femminile. Con tale ideale, i libri non solo si leggono (e son sempre i fanciulli, i personaggi in cui di frequente la Morante trascrive sé al maschi-

⁴⁵ Cfr. l'autopresentazione *Elsa Morante* all'edizione «Oscar Mondadori» dell'*Isola di Arturo*, Milano 1969, p. 9.

le, a farlo, mai gli adulti), ma si scrivono anche, perché la scrittura è processo cerebrale di conoscenza di sé, estraneo alla saggezza istintiva e ignara dell'analfabeta Nunziata, che la ironizza opponendole il suo ingenito intuito. La scrittura è anche «nascita all'interrogazione»⁴⁶, ma è soprattutto un investimento di Arturo sul passato, che, trasformato in ricordo narrato, continua a tenerlo fuori dal tempo: «Mi raccomando, eh: – dice a Silvestro – i fogli scritti prendili *tutti*, non lasciarne nessuno, che quelli sono importanti, perché io sono uno scrittore» (cap. VIII, p. 1360). Arturo ripiega così dalla tensione verso il gesto e l'azione all'ambizione di un surrogato cartaceo: mentre la scrittrice, nascondendosi dietro al personaggio, cerca di non essere riconoscibile come tale, il personaggio lotta per essere visto come scrittore. E per questa via, Arturo recupera l'età perduta prima ancora di tuffarsi in quella vissuta; al presente preferisce la sopravvivenza della sua vigilia.

4. Modelli e fonti.

Il prototipo al quale la Morante si rifà per la struttura è il romanzo consolidato dalla tradizione: l'uso sapiente di tecniche e convenzioni codificate dalla storia del genere, anche nel suo armamentario di consumo, finisce anzi per assimilarla al gusto del passato a dispetto della cronologia: lo ha definitivamente rilevato Garboli, indicando nell'apprendistato della scrittrice un «esempio quasi unico in Italia di reincarnazione novecentesca del romanziere o intrattenitore russo o francese d'appendice». Non va peraltro dimenticato che adottando «stagionati modelli ottocenteschi»⁴⁷, la Morante vi entra, proprio per la loro inattualità, «come si entra in un altro mondo»⁴⁸. Si comprende così perché, a sottolineare l'importanza della scelta formale, l'obiettivo con cui si cimenta la scrittura faccia mostra di sé, deliberatamente e provocatoriamente rispetto alle ansie di novità ad ogni costo avanguardistiche, nella dicitura *Romanzo* che accompagna il titolo del frontespizio: quasi un'insegna programmatica ostentata con il suo sapore anacronistico, che è esplicitamente ascrivibile alla volontà ordinatrice dell'autore, a differenza del successivo sottotitolo *Memorie di un fanciullo*, in cui spunta piuttosto il punto di vista del delegato Arturo.

Altrettanto apertamente sono indicati gli autori prediletti che la Morante chiama a presiedere l'opera quali numi tutelari, con citazioni dislocate in punti

⁴⁶ G. CÒNTINI, «La scia sfavillante della nave Arturo» cit., p. 163.

⁴⁷ C. GARBOLI, Prefazione a E. MORANTE, *Opere cit.*, I, p. XI, per la prima citazione, e ID., Prefazione a E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, edizione Club degli Editori, Milano 1969, p. XIV, per la seconda citazione.

⁴⁸ A. GNOLI, *Artista sublime e tremenda*, in AA.VV., *Un trono per Elsa Morante*, in «Mercurio», II 1990), 42, p. 3.

strategici a mo' di cartelli direzionali. Inaugurano la serie delle epigrafi, all'inizio del romanzo e del capitolo I, alcuni versi di Saba e Penna, per definire la trasposizione della scrittrice in Arturo, alla ricerca del tempo infantile («Io, se in lui mi ricordo, ben mi pare...», p. 949) e qualificarne il punto d'approdo («... il Paradiso altissimo e confuso...», cap. I, p. 951). Dal Mozart di Da Ponte si prelevano le arie di Cherubino («Ricerco un bene | fuori di me. | Non so chi 'l tiene | non so cos'è», cap. VI, p. 1235) e di Figaro («Non più andrai, farfallone amoroso | notte e giorno d'intorno girando, | delle belle turbando il riposo... | ... | ... Coi guerrieri, poffarbaccho!», cap. VIII, p. 1301), entrambe dalle Nozze di Figaro, per scortare Arturo «troppo innamorato dell'innamoramento» (cap. VIII, p. 1366) ed irriderne benevolmente l'uscita di scena e il suo andare in guerra («La prova che mi si offriva era questa guerra; e io non volevo mancarla, non mi curavo d'altro», cap. VIII, p. 1358). Più difficile da decifrare, se non come varco misterico, risulta la presenza del già di per sé arcano verso «O flots abracadabrantescques» (cap. VII, p. 1277) di Rimbaud, in testa alla sezione che svela il «segreto» del padre. E certamente Arturo, nel proprio nome, assomma alle risonanze epico-leggendarie e astrologiche dell'abbreviazione Artù un'inequivocabile omonimia con Rimbaud, di cui la Morante ritiene di avere scoperto il «dérèglement systématique de tous les sens» quando aveva nove anni⁴⁹, attraverso i ragazzini del riformatorio dove era istitutore suo padre. E a questi ragazzini si deve forse riandare per capire la trasfigurazione fantastica che Arturo fa degli ergastolani del Penitenziario, ricoprendo di attributi araldici, nella sua immaginazione, gli «angelici» abitatori della «triste dimora delle tenebre» (cap. VII, p. 1279), ai quali il padre indirizza poi il «linguaggio segreto dei segnali» (cap. VII, p. 1297). Proprio l'uso del gergo, insieme alla separatezza del carcere e dell'omosessualità che esso addita, evocano sullo sfondo Pasolini, con i temi connessi del mito della fanciullezza e dello stato di natura, dai quali partirà in seguito il dialogo del poeta con la «Meravigliosa Elsa», «nonna-bambina», del *Mondo salvato dai ragazzini*.

Il reticolato di citazioni che incornicia il testo vuole solo in parte fornire una discontinua segnaletica per un riscontro di fonti, e mira piuttosto a tracciare una mappa di simpatie che, se per Saba e Penna viene ulteriormente comprovata sul versante critico da un saggio sul triestino e fugaci annotazioni su Penna⁵⁰, per Rimbaud e Mozart trova conferme persino aneddotiche. Rimbaud, al cui «Je est un autre» potrebbe risalire l'incarnazione di un sogno di diversità attuato dalla

⁴⁹ M. DAVID, *Entretien. Elsa Morante*, in «Le Monde», n. 7232, 13 aprile 1968, p. VIII.

⁵⁰ Cfr., su Saba, E. MORANTE, *Il poeta di tutta la vita* (1957), in ID., *Pro o contro la bomba atomica* cit., pp. 1487-93; su Penna, definito «il più grande poeta del mondo», almeno *Navona mia* (1962), *ibid.*, p. 1535.

Morante in Arturo, in linea con la ricerca di visionarietà da lei perseguita fin dal *Diario* 1938 come cifra della propria scrittura appunto sulla scia dell'autore francese, è anche un idolo trattato con confidenza: e l'apprezzamento viene giocosamente ricambiato nella simulazione di una dedica «ad Elsa, Arthur» su un ritratto oggetto di culto. Di Mozart si dice che è «l'autore più amato», con cui si contrae il debito maggiore: «E a un solo autore sento che devo veramente molto: Mozart»⁵¹: la sua musica, argomento di dibattito con gli amici, accompagna la stesura del romanzo e la propizia. Nel caso di Saba e Penna, come del non nominato Pasolini, alla consonanza di poetica viene ad aggiungersi una assiduità di frequentazioni che forse offre a sua volta vicendevoli spunti d'ispirazione al motivo della fanciullezza e si fa veicolo di altre possibili fonti, ad esempio Freud, in filigrana nell'*Isola di Arturo* per la fitta presenza di sogni e il nodo dei rapporti: della sua conoscenza testimoniano inoltre, già nel 1938, il *Diario* e la lettura dell'*Introduzione alla psicoanalisi* da parte del futuro marito Moravia⁵² con il quale la Morante, di contro ad una comunanza intellettuale e di vita, presenta nella pratica della scrittura solo omologie tangenziali. In tema di turbamenti adolescenziali, Arturo intrattiene però qualche somiglianza con *Agostino*.

Ma, sia che le sintonie vengano vissute in un reale scambio affettivo o si risolvano invece in un'intesa immaginaria, con l'omaggio letterario delle citazioni la Morante si prende il piacere, e anche il divertimento, di far incontrare tra loro, in nome della propria ammirazione intellettuale, tutti i suoi eletti e di evocarne l'amichevole protettiva compagnia. Al di là del loro singolo significato, le epigrafi sortiscono infatti unitariamente l'effetto di convocare sulla pagina da vari territori artistici un insieme di nomi, cooptati in un vincolo di vera o fittizia familiarità a costituire una cerchia ideale che trova il senso della propria distinzione per via di affinità: la prerogativa che la Morante attribuisce come marchio di riconoscimento ai suoi prescelti e in nome della quale li raduna è il valore della poesia, nel quale identifica da un lato la sommatoria dei pregi artistici individuabili nei propri modelli e, dall'altro, la suprema virtù umana che sia dato scoprire nel vivere quotidiano⁵³.

⁵¹ Delle due citazioni, la prima è tratta da *Ritratti su misura*, a cura di E. F. Accrocca, Venezia 1960, p. 288; la seconda da G. GRIECO, *Le scrittrici italiane del nostro tempo. Elsa Morante*, in «Grazia», 26 settembre 1961, p. 52. Per la dedica immaginaria di Rimbaud, cfr. A. MORAVIA e A. ELKANN, *Vita di Moravia*, Milano 1990, p. 158, e E. SICILIANO, *La fine di un'amicizia*, in *Cabiers Elsa Morante* 2, a cura di N. Orengo e T. Notarbartolo, Salerno 1995, pp. 88-89.

⁵² ID., *Alberto Moravia*, Milano 1982, p. 54. E di impiego «fedele, quasi didattico, degli schemi freudiani» parla per la Morante M. DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino 1990³, p. 528.

⁵³ Cfr. L. ROMANO, *Elsa e io*, in *Cabiers Elsa Morante*, a cura di J.-N. Schifano e T. Notarbartolo, Napoli 1993, p. 29.

Oltre al venerato empireo dei pochi, la «poesia» ricuce tutte le preferenze letterarie delle sue letture, il cui elenco include i classici, Stendhal, Melville, Omero, Cervantes, Čechov e Verga⁵⁴, in nome del quale non è forse arbitrario pensare a un'eco dell'«Addio» di Ntoni nel capitolo finale dell'*Isola di Arturo* che, come un congedo di sonata musicale, si intitola *Addio*. Nega però di avere avuto maestri, ad eccezione della realtà, che viene anteposta ad ogni loro eventuale insegnamento: «debbo dire che nel mio lavoro non ho avuto nessun maestro, nessun modello. [...] E se lei mi chiedesse una autocritica, non potrei che rispondere di aver sempre cercato di dire, disinteressatamente, una verità poetica ispirandomi alla realtà»⁵⁵. Ne fa fede il *tópos* dell'isola che, pur carico di numerose, possibili ascendenze attinte al serbatoio della classicità, si intreccia e confonde con l'amore per Procida e suggestioni accidentali»⁵⁶. Disdegnando qualsiasi appartenenza a scuole e indirizzi, la Morante vive appartata rispetto alle correnti letterarie del tempo e, nell'isolamento della «volontaria esclusione di ogni ordine letterario precostituito» (come recita la bandella dei «Supercoralli»), non contrae vere parentele: sfugge così, nonostante i collegamenti in tal senso da parte dei critici, sia alla prosa d'arte, sia al realismo contemporaneo⁵⁷. Al posto di influenze dirette, lascia eventualmente supporre corrispondenze nascoste con chi rientra nella categoria del «personaggio Achille» secondo la tipologia da lei coniata, e quando anche la critica ne cita qualcuna, si compiace dell'accostamento: è così grata a Pampaloni per avere colto nell'*Isola di Arturo* un'aura stendhaliana⁵⁸.

Si tratta soltanto di generiche analogie di tono al cui catalogo Seroni aggiunge giustamente, per la figura del padre, un parallelismo con Alain-Fournier⁵⁹,

⁵⁴ E. MORANTE, *Sul romanzo* cit., p. 1520.

⁵⁵ L. DEL FRA, *Elsa Morante premio Strega*, in «L'Italia che scrive», luglio-agosto 1957, p. 135.

⁵⁶ Michel David ha il merito di individuarne una precisa nell'articolo di Moravia su Procida del 1950, *L'isola misteriosa* (cfr. M. DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana* cit., p. 528, nota 242), apparso su «Il Mondo» del 23 settembre di quell'anno, in cui viene descritto l'«incanto malinconico e misterioso» dell'isola, «come di luogo su cui penda, pur nella serenità e nella pace mediterranea, una imperscrutabile minaccia». Identificata la «minaccia» nella presenza maligna del carcere, Moravia si sofferma sull'episodio di un forzato che parla ai vicini con un «alfabeto convenzionale» di colpi battuti sulle inferriate. Ed è il caso di aggiungere che, nel ritrarre la verginità del luogo, Moravia si riconosce sollecitato dall'amore degli stranieri per il paesaggio italiano, alla cui voga paga forse un tributo il personaggio di Wilhelm. Il libro di viaggio da cui prende spunto l'articolo di Moravia è tra l'altro di Norman Douglas, che La Capria ricorda con un aneddoto tra gli amici della Morante in R. LA CAPRIA *Una ninfa nella pineta*, in *Cahiers Elsa Morante* 2 cit., pp. 22-24.

⁵⁷ C. GARBOLI, *Prefazione* a E. MORANTE, *Opere* cit., I, pp. XII-XIII. Richiama invece alla prosa d'arte G. DE ROBERTIS, «L'isola di Arturo» (1957), in ID., *Altro Novecento*, Firenze 1962, p. 536.

⁵⁸ Lo rivela Geno Pampaloni a A. GNOLI, *Artista sublime e tremenda* cit., p. 3.

⁵⁹ A. SERONI, «L'isola di Arturo», in ID., *Esperimenti critici sul Novecento letterario*, Milano 1967, pp. 125-28. Rifacendosi a Pancrazi, rinviando per *L'isola di Arturo* a *Le Grand Meaulnes* e considerano «difficile riuscire a individuare altri nomi che sopportino di essere accostati» E. SGORLON e C. SGORLON, *Profilo di Elsa Morante*, in *Cahiers Elsa Morante* cit., p. 25.

mentre Debenedetti rimanda a Radiguet⁶⁰ e per Cecchi permane ed anzi si rafforza l'«atmosfera leggendaria» che gli aveva in precedenza suggerito un richiamo a *Moscardino* di Pea e, «più scialbamente», ad *Angela* di Fracchia⁶¹. E le connotazioni stilistiche di limpidezza e luminosità possono risentire, sui motivi comuni di infanzia e isola, della lezione della Mansfield, tradotta dalla Morante negli anni Trenta e forse da non dimenticare tra le varie, pur denegate⁶², mediazioni culturali che (basti pensare al *tòpos* dell'isola) la sua scrittura attraversa. Del resto anche per i prestiti dalla favola e dalla leggenda, alle quali indubbiamente ricorre, la Morante si sottrae alla verifica di un'unica fonte precisa: Arturo è nutrito con latte di capra come Romolo e viene nascosto in un cesto come Mosè; analogamente, alla suggestione wagneriana del *Lohengrin* suggerita da Debenedetti si sovrappone quella mozartiana della parabola di Tamino⁶³.

5. Valutazione critica e linguistico-stilistica.

Nell'assegnare ad Arturo, come già ad Elisa di *Menzogna e sortilegio*, il compito di voce narrante, la Morante reitera un mandato attraverso il quale rinnova la propria simpatia per gli adolescenti, che nell'*Isola di Arturo* si manifesta anche nell'assunzione della fanciullezza a motivo dominante dell'opera. Nel nuovo romanzo la scelta espositiva viene dunque a rafforzarsi e chiarirsi in quella tematico-contenutistica. Queste caratteristiche strutturali sono da richiamare per le considerazioni che se ne possono trarre a fini interpretativi. Protagonista oltre che «io recitante», Arturo si arroga nell'*Isola* lo spazio maggiore: quell'«introduzione alla storia della mia famiglia» che costituiva l'argomento principale del precedente romanzo si riduce così a mero antefatto, sia pure determinante per lui al pari delle promesse di futuro racchiuse nel suo nome, con la conseguenza che è diversa l'ampiezza di cui viene a godere il breve vissuto di chi racconta, rispetto al suo lungo passato familiare. La differenza è rimarcata dalla cesura che, sovrapponendosi alla partitura formale, segna strutturalmente il disequilibrio di una durata narrativa inversamente proporzionale, per i due momenti, a quella della storia contenuta in ciascuno di essi. Per il ristretto ma dilatato periodo delle sue memorie dirette, Arturo si muove all'interno dei legami e dell'isola, il cui orizzonte di osservatorio, circoscritto come la camera di Elisa, funge però, in tal

⁶⁰ Cfr. G. DEBENEDETTI, *L'isola della Morante* (1957), in ID., *Saggi*, a cura di F. Contorbis, Milano 1982, p. 393.

⁶¹ Cfr. E. CECCHI, «L'isola di Arturo» (1957), in ID., *Libri nuovi e usati*, Napoli 1958, p. 247.

⁶² Cfr. quanto dichiara la scrittrice a L. DEL FRA, in *Elsa Morante premio Strega* cit., p. 135: «Non credo alla validità delle mediazioni letterarie».

⁶³ Cfr. ELSA [MORANTE], *Una lettera inedita del febbraio 1957* cit., p. 3.

caso, anche da perimetro del campo di osservazione: è un mondo riprodotto in scala che, con la sua recinzione spaziale, configura come obbiettivo, anziché acquisizioni esterne, le mete di una crescita interiore. Eroe «sedente» alla maniera dei visionari, Arturo esercita su di sé l'immaginazione che in Elisa è natura alimentata, a detta di Garboli, dall'autoesclusione e dall'estraneità. Arturo è, rispetto a lei, meno «testimone» ed «ospite» della vita⁶⁴ e se ne diversifica, pur avendo in comune con lei il ruolo enunciativo.

Il fatto che, mentre «il primo romanzo sceglieva la rappresentazione di un'età adulta», «questo secondo [...] racconta l'età fanciullesca»⁶⁵ stabilisce una diversità, tra le due fasi di scrittura, che riguarda il concetto di realtà: «prima ero ancora in polemica con la realtà, – dice la Morante – adesso non lo sono più»⁶⁶. L'ottica adolescenziale di Arturo rispecchia l'innamoramento per le cose che si offrono nel loro inviolato splendore a un occhio di «Pelide Achille, ovvero *il Greco dell'età felice*», al quale «la realtà appare vivace, fresca, nuova e assolutamente naturale»⁶⁷. È infatti insita nello slancio adolescenziale la carica di curiosità che, investendo di meraviglia il mondo, fissa con l'atto della scoperta il prodigio delle sue apparizioni. L'incanto dell'età, in cui bellezza e grazia toccano l'apice della pienezza, si estende a tutto ciò su cui si posa lo sguardo, fissandolo allo stato aurorale. Si precisa così, nella condizione dell'aprirsi alla vita, la poetica del testo, che per la Morante risiede nel momento che precede la caduta del velo di Maia: «Se ogni scrittore ha un mito [...] il mio è qualcosa che così, tanto per dargli un nome, io chiamo *il velo di Maia*: cioè il velo delle apparenze, che sono meravigliose e splendide per chi nasce alla vita e ancora non conosce la realtà»⁶⁸. Per restituire la realtà delle apparenze, aderente all'immaginazione, distinguendola dalla realtà intesa nell'accezione comune, di cui la Morante «ha orrore»⁶⁹ e di cui riassume il carattere orrido e vituperevole denominandola «irrealtà»⁷⁰, il linguaggio si impronta al senso del miracoloso: non a caso la gamma più ricorrente degli epiteti annovera al primo posto la sfera della regalità, a innalzare l'usualità ad un rango che risulti congruo all'amore per la vita come bellezza che ha il protagonista. È del resto una virtù della Morante il saper estrarre l'unicità dalla normalità trasformando in eccezionale l'or-

⁶⁴ C. GARBOLI, *Prefazione* a E. MORANTE, *L'isola di Arturo* cit., pp. XIV-XV.

⁶⁵ Cfr. la bandella non firmata, ma di Elsa Morante, all'edizione del romanzo nella collana dei «Supercoralli» Einaudi (1972¹⁴).

⁶⁶ G. MASSARI, *L'isola di Elsa* cit., p. II.

⁶⁷ E. MORANTE, *I personaggi*, in ID., *Pro o contro la bomba atomica* cit., p. 1468.

⁶⁸ G. MASSARO, *L'isola di Elsa* cit., p. II.

⁶⁹ Lo riferisce Moravia in una testimonianza contenuta nell'articolo di S. MALATESTA, *Storia di Elsa*, in «La Repubblica», 24 dicembre 1983.

⁷⁰ Cfr. *Cronologia* cit., p. LXXXI.

dinario, che è, all'inverso, secondo Moravia, la capacità di «raccontarci la storia di Moby Dick facendoci chiaramente capire allo stesso tempo che si tratta di un cetaceo qualsiasi»⁷¹.

Lo stupore entusiastico per la rivelazione della realtà si riflette linguisticamente nel racconto di Arturo perché, a convertire in lui la pratica di scrittura, già in atto, in specifica operazione memoriale, interviene il progressivo affermarsi del presente, quale preannuncio dell'incontro conclusivo con la storia, con l'«ir-realtà» scartata e rimossa. Dà cioè origine alle memorie la perdita, o la sensazione di chiusura, di una stagione. Se lo scrivere può coincidere con il ricordare, per l'equivalenza tra creazione artistica e sogno stabilita nel *Diario 1938*, nelle memorie di Arturo l'isola non è un luogo d'approdo ma di provenienza, paradiso perduto da recuperare al pari di un sogno. Il romanzo va allora letto a partire dal momento in cui scatta la volontà di scrittura, dalla fine, trovando nell'epilogo la sua spiegazione e il suo centro di gravità.

Per quanto riguarda Arturo, nell'incrinatura che lo fa volgere indietro si può leggere addirittura una raffigurazione dello sfaldarsi del narcisismo dell'età giovanile, se è ingenuo all'adolescenza anche l'esaurirsi del suo equilibrio interno. Ha cioè ragione Garboli a trovar rappresentata nel cammino di Arturo una «nevrosi narcisistica»⁷², che blocca la vita quando per legge naturale dovrebbe avviarsi al suo zenit, perché l'amore per il mondo, esito di quello per se stessi, si spezza con l'interrompersi di quest'ultimo: il testo registra il movimento interno di Arturo dall'«ansia di piacere a se stesso fino alla perdizione – la stessa ansia che rovinò Narciso?» (cap. I, p. 981) al suo contrario: «al contrario di Narciso, mi disamoravo di me stesso in una maniera furibonda» (cap. VI, pp. 1255-1256). E fornisce una riprova in tal senso la gelosia di Arturo, prefigurata in nostalgia, per l'isola che rimarrà senza di lui:

anche l'estate [...] sarebbe tornata immancabilmente, uguale al solito. Non la si può uccidere, essa è un drago invulnerabile che sempre rinasce, con la sua fanciullezza meravigliosa. Ed era un'orrida gelosia che mi amareggiava, questa: di pensare all'isola di nuovo infuocata dall'estate, senza di me! La rena sarà di nuovo calda, i colori si riaccenderanno nelle grotte, i migratori, di ritorno dall'Africa, ripasseranno il cielo... E in simile festa adorata, nessuno: neppure un qualsiasi passero, o una minima formica, o un infimo pesciolino del mare, si lagnerà di questa ingiustizia: che l'estate sia tornata sull'isola, senza Arturo! (cap. VIII, p. 1365).

Ma proprio sulla consapevolezza della fine, la posizione autoriale interseca quella del narratore-protagonista, con tutto il peso e la chiarezza di un bilancio

⁷¹ Lo riferisce C. GARBOLI, *Prefazione* a E. MORANTE, *L'isola di Arturo* cit., p. XVI.

⁷² *Ibid.*, pp. XII-XIII.

generale, che viene sintetizzato, nell'avantesto del romanzo, nel verso finale della poesia *Dedica* (il già citato «fuori del limbo non v'è eliso»), dove il sugo della storia è affidato a un concetto, formulato, per l'interscambiabilità tra i lemmi poetici e l'infanzia, senza venir meno all'ordine metaforico del linguaggio cui narrativamente è affidato il messaggio del libro. A tale cifra stilistica, con la quale risulta in sintonia il ricorso a sogni segnalatori, l'opera ci avvia anzi fin dal titolo, dove l'isola, prima ancora di essere destituita nell'*Avvertenza* di ogni eventuale riferimento realistico, somma al significato traslato di luogo primordiale, grembo di civiltà incontaminata, quello di infanzia, isolata e chiusa nella sua irripetibile compattezza. Spetta insomma al fitto tessuto simbolico su cui è imbastita la narrazione, con il suo reticolo di analogie ed emblemi, veicolare senza l'ombra di un intento saggistico la coscienza che la scrittrice mostra di avere del disinganno e tradimento delle speranze e, allo stesso tempo, della ripetitività ciclica dei moduli dell'esistenza.

Si iscrive in questo registro unificante, reggendolo come filo portante, il percorso di Arturo. Lo schema favolistico rintracciato nel romanzo partendo dalle stazioni canoniche in cui esso è scandito, si precisa infatti per la Morante, che lo accoglie, in quello di un itinerario iniziatico, poi da lei ribadito nelle autoesegesi delle bandelle:

L'isola di Arturo vuol descrivere l'iniziazione di un fanciullo alla vita, nel passaggio attraverso tutti i suoi misteri. Tra continue scoperte, avventure, drammi e commedie, comincia e si svolge questo passaggio: finché si giunge all'ultima prova, all'ultimo e più crudele dei misteri⁷³.

Il significato ultimo e profondo del libro risiede insomma nel valore di paradigma archetipico che la dimensione mitica conferisce alla parabola di Arturo. Lontano da una concezione di realtà intesa in senso esteriore e definibile come epifenomeno neorealista⁷⁴, il romanzo si colloca nel panorama della narrativa degli anni Cinquanta occupandovi una posizione anomala: lo rilevò subito Calvino⁷⁵, segnalando all'uscita del testo la levità della sua prosa e misurando su di essa il divario dalla letteratura coeva. Il linguaggio, nell'appartenere alla fascia media cui lo assegna Pasolini⁷⁶, punta all'universalità del mito con la poeticità preannunciata dai versi della *Dedica*. Va in questa direzione la cura dell'autrice nel «cer-

⁷³ G. CÒNTINI, «La scia sfavillante della nave Arturo» cit., p. 64.

⁷⁴ Ne è conferma, per Baldacci, il personaggio di Nunziata che non è riconducibile al neorealismo pur essendo «un personaggio che potrebbe avere cittadinanza anche nel mondo di Levi» (L. BALDACCIO, *Elsa Morante* (1957), in ID., *Letteratura e verità*, Milano-Napoli 1963, p. 189).

⁷⁵ Cfr. I. C. [I. CALVINO], Recensione in «Notiziario Einaudi» cit., p. 13.

⁷⁶ P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano 1972, p. 13.

care il ritmo, la parola che fa poesia, è più riposante di tutto»⁷⁷. Il lavoro di lima sulla parola attesta, nella laboriosità della sua officina, l'impegno a ricercare le «parole giuste», il «giusto ritmo di una frase», inseguendo il «ritmo interno che restituisce il valore della realtà»⁷⁸: realtà che in lei, autodefinitasi anche poeta e non scrittore⁷⁹, nell'abdicare al criterio della verisimiglianza, vuole attingere la verità profonda, atemporale di una poesia che «fa parte di un sempre»⁸⁰.

La sapienza superiore dell'autrice, presente come novità nell'*Isola di Arturo* rispetto a *Menzogna e sortilegio*, conferisce però alla lingua anche il divertimento di un contrappunto tonale, di cui la Morante si avvale per stemperare in melodramma «la serietà dei contrasti»⁸¹ e prendere ironicamente le distanze dalla letterarietà, alla quale, d'altro canto, indulge pure la scrittura, tendendo, con una punta di enfasi, a concedersi esclamative, interrogative, accanto ad altri espedienti di evidenziazione (corsivi, corpi tipografici diversi, maiuscole). Era peraltro già romanzescamente giocato in tal senso, per il suo tono feuilletonistico, un vecchio titolo del romanzo, *La matrigna*, poi scartato.

Il titolo, che la Morante aveva annotato come possibile nel manoscritto del romanzo, può farci da guida per riconsiderare la duplicità del registro linguistico come un riflesso del doppio ruolo materno-fanciullesco che l'autrice si attribuisce, a partire da quello maschile-femminile svolto attraverso i personaggi. Infatti il titolo lascia anche intendere quanto sia decisivo, nella rete dei rapporti di Arturo, l'incontro con Nunziatina. Il legame con Nunziatella, cui si riferisce, si situa a un punto nodale del tragitto di Arturo e, incrociandolo, ne è complementare e speculare. Nunziata non solo permette ad Arturo, con la non parentela, di elevarsi all'amore per la donna attraverso una proiezione materna, ma in quanto sua coetanea, si rapporta a lui con il suo autonomo, parallelo, tragitto di crescita. L'esperienza del parto può essere infatti letta come il corrispettivo, al femminile, del superamento della paura e dell'idoneità maschile alle prove, se Arturo vi riscontra un'affermazione di vita, dopo avere temuto che Nunziata soccomba a quella mor-

⁷⁷ G. MASSARI, *L'isola di Elsa* cit., p. II.

⁷⁸ A. BARBATO, *Attraverso occhi adolescenti* cit.

⁷⁹ Cfr. *Cronologia* cit., p. LXII: «essa [dice parlando di sé nel diario del 1952] voleva essere un *grande poeta*. E tutto questo perché? Per essere molto amata. Nessuno l'amò mai. E fu, almeno, se non *grande poeta*, almeno *poeta*?» E, per Fofi, la Morante «sapeva assai bene di essere uno scrittore e non uno "scrivente", un "poeta" e non un "letterato"»; G. FOFI, *La pesantezza del futuro*, in «Paragone», n. 450 (1987), p. 88.

⁸⁰ E. MORANTE, *Sul romanzo* cit., p. 1510.

⁸¹ Cfr. la citata bandella dell'editore della collana dei «Supercoralli» (dove è presente il refuso *Fa* per *Tra*). E nella quarta di copertina dell'edizione «Oscar Mondadori» cit.: «Come agli eroi leggendari nelle loro iniziazioni, gli tocca passare attraverso i più rischiosi misteri dell'esistenza umana: il mistero del male, la perdita dell'innocenza e le prove dell'amore, del sesso e della morte. Fino alla tragica conquista della coscienza virile, e al distacco dall'isola della sua fanciullezza».

te che le sue «certezze» si prefiggono di odiare e sconfiggere e che su di lei incombe come maledizione.

È così che la bellezza, esclusivo appannaggio del padre, all'inizio, diventa alla fine un attributo di Nunziata, che al suo apparire nel romanzo ne risultava invece sprovvista. Oltre alla bellezza, Nunziata si conquista anche l'appellativo di dea, attraverso il quale ricade su di lei la responsabilità che aveva precedentemente conferito dignità di modello, e garantito ammirazione, al padre. Il confronto con l'alterità sessuale arriva in Arturo, avviato al disprezzo ed approdato all'amore per la donna, a ribaltare la visione negativa indotta nel ragazzo dai pregiudizi familiari e risulta alla fine di esito opposto rispetto a quello del rapporto con la figura maschile che, supposta all'inizio depositaria di nobili virtù, perde la bellezza per divenire «misero rospo» (cap. VIII, p. 1296) e rivela in conclusione il suo reale carattere equivoco. A riprova di tale rovesciamento, il personaggio maschile che accompagna Arturo nell'ultimo tratto della sua maturazione non è il padre, ma il balio Silvestro, tale da combinare in sé i segni dell'autentica funzione materna e della naturalità di cui è stata portatrice Nunziata. La vera, insuperabile, distinzione che attraversa il libro è quella per età, che distingue le due realtà rappresentate in *Menzogna e sortilegio* e nell'*Isola di Arturo*, più ancora di quella per sesso.

L'inoltamento di Arturo nei territori della diversità ci fa considerare il romanzo, come tappa della diacronia produttiva della Morante, anche per il posto che occupa nella biografia della scrittrice. Insolito nel quadro letterario del momento, *L'isola di Arturo* va considerato, con la Morante, per la sua singolarità, «ancora più straordinario del primo». Il carattere solitario del libro, ne sottintende l'indipendenza come «volontaria esclusione da ogni *ordine* letterario precostituito»⁸², e rinvia anche ad una forte autoconsapevolezza, da parte della Morante, del proprio percorso.

Giova allo scopo richiamare l'affermazione con cui la scrittrice sosteneva che la sua autobiografia va cercata non in dichiarazioni dirette o interviste, di cui peraltro è stata assai parca, bensì nei suoi romanzi⁸³. Si sa, per sua confessione, che mentre ha preso a modello le gatte⁸⁴ per i suoi personaggi femminili, si è rifatta invece a se stessa per le figure di ragazzo, coerentemente al desiderio giovanile, apertamente espresso, di essere appunto un ragazzo e all'effettiva adozione, in alcuni articoli della sua pubblicistica, di pseudonimi maschili. Ma nell'*Isola di Arturo*

⁸² Cfr. ancora la bandella per l'edizione «Supercoralli» cit.

⁸³ Cfr. l'intervista della Morante in E. SICILIANO, *La guerra di Elsa*, in «Il Mondo», 17 agosto 1957, p. 21 (ripresa in S. PETRIGNANI, *Le signore della scrittura*, Milano 1984, p. 114): «Sono più autobiografici i romanzi di qualsiasi altra cosa si possa raccontare di sé [...]. Non importa come i fatti si siano svolti in realtà, importa come sono stati raccontati».

⁸⁴ Lo racconta G. BOMPIANI, *La memoria del disamore*, in *Cahiers Elsa Morante* cit., p. 109.

ro non si limita a mettersi dalla parte di Arturo «regalandosi» a lui suo «interprete» ed «alibi»⁸⁵. Un appunto autografo presente tra le carte manoscritte della Morante svela che il nome del dedicatario «Remo N.» della poesia iniziale va sciolto in «Remo Natales» e considerato l'anagramma di Elsa Morante. L'autrice dedica dunque a sé l'opera e fissa tale proposito autoreferenziale nella stessa poesia d'apertura dove altrettanto *a priori* è enunciata anche la verità conclusiva del testo. L'esplicita intenzionalità di un preciso disegno autobiografico viene però dissimulata, coerentemente all'idea che, nei romanzi, la vera realtà consiste nella trasfigurazione dei fatti. Designandosi come prima destinataria dell'opera, la Morante fa i conti con se stessa; si racconta come propria la storia di Arturo, che nella sostanza pare sovrapponibile alla sua, se dice di sé: «Il passaggio dalla fantasia alla coscienza (dalla giovinezza alla maturità) significa per tutti un'esperienza tragica e fondamentale. Per me, tale esperienza è stata anticipata e rappresentata dalla guerra: è lì che, precocemente e con violenza rovinosa, io ho incontrato la maturità»⁸⁶.

Ma il più importante punto di identificazione con Arturo è l'esperienza della scrittura, che punteggia le vicende del ragazzo anche prima che esse vi si travasino, offrendole l'occasione di farsi traguardo e verifica di quell'ansia di gloria da cui sono accesi i suoi sogni.

Nell'Arturo che ama le letture e che realizza nella scrittura e non nell'azione il suo anelito di grandezza e la sfida all'idealità (oltre che alla morte), la Morante traspone la sua volontà di scrittura. Si attribuisce il carattere intrepido dell'adolescenza maschile, per il gusto della prova e l'aspirazione all'eroismo che anche nella vita le hanno consentito di reinventare, armata di penna, il proprio destino femminile e diventare scrittrice, portandola a cimentarsi, nella narrativa, con l'impresa in cui potesse dare maggior prova di sé (il romanzo), e a spostare agevolmente con le sue forze di donna, «blocchi narrativi che ad altri scrittori richiederebbero una gru»⁸⁷. In tal senso Arturo è da considerarsi la proiezione, più che del desiderio di essere ciò che non è e di una «sconfitta»⁸⁸, dell'iter effettivo della sua vocazione nonché della sua affermazione. E nella femminilità tutta natura di Nunziata, refrattaria ai libri, cala quel sentimento di maternità che, in via di elaborazione proprio negli anni della stesura dell'*Isola*, le fa seguire con orgoglio e benevola ironia, in modo amorevolmente protettivo, Arturo: presenza alla sua nascita di scrittore, chiamandogli intorno, a propiziarla, la propria famiglia d'elezione, con gli omaggi beneauguranti delle citazioni in esergo degli autori-modello.

⁸⁵ C. GARBOLI, *Prefazione* a E. MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica*, ed. 1987 cit., p. XX.

⁸⁶ Cfr. *Cronologia* cit., p. XLIV.

⁸⁷ Cfr. P. PANCRAZI, *Fantasia e sortilegio della Morante*, in ID., *Scrittori d'oggi*, Bari 1950, p. 98.

⁸⁸ Cfr. G. CONTINI, «La scia sfavillante della nave Arturo» cit., p. 164.

Nel tragitto della Morante *L'Isola*, in quanto romanzo di scrittrice già affermata, è la riconferma di chi ha trovato la sua strada: per questo sul piano biografico la composizione del libro è contraddistinta dalla gioia di scrivere, e la dichiarata felicità dell'atto creativo gli dà unità d'ispirazione. Superata la prova, anche la fatica è bella nel ricordo, se si canta come ardimento giovanile. Questo spirito d'avventura, la vita come «profumo d'Oriente» con la «promessa [...] di prodigi»⁸⁹, la «civetteria» e la «gaiezza» in cui Garboli ha invitato a rintracciare l'aspetto solare del temperamento della Morante, non riducibile per lui alla dimensione unica del «narratore morale»⁹⁰ appartengono all'*Isola di Arturo* con l'intensità con cui la Morante, anche per il suo concepire ogni tappa della propria scrittura come assoluta e finale, impone e chiede ascolto. E il libro è assistito fino alla fine, per il tributo di attenzione da parte della critica e la vittoria del premio Strega, dalla felicità all'insegna della quale era nato.

6. Nota bibliografica.

Il testo è apparso in più edizioni. Uscito presso Einaudi, nel 1957, nella collana «Supercoralli», passa poi, nel 1975, nella collana «Gli struzzi» dello stesso editore. *L'Avvertenza*, che nella prima pubblicazione precede la *Dedica* di pagina 5, nella seconda la segue, spostandosi da pagina 4 a pagina 6 e rimanendo collocata nella parte inferiore della pagina. In entrambi i casi il titolo del romanzo è accompagnato nel frontespizio dalla dicitura *Romanzo*. Inoltre, la sopracoperta del 1957, di mano della Morante, lascia il posto nella successiva collana ad una diversa quarta di copertina, che pare in parte redazionale. Nell'intervallo tra le due edizioni Einaudi si collocano quella del Club degli Editori, con *Prefazione* di Cesare Garboli, e quella economica degli «Oscar Mondadori», con il corredo di un testo di autopresentazione, tutte e due del 1969. In entrambe le edizioni *L'Avvertenza* è collocata prima della *Dedica*, ma non la bacia e in quella del Club degli Editori è spostata nella parte alta della pagina dispari XXI che la contiene. Cade in questa edizione la dicitura *Romanzo*. Il carattere lieve delle variazioni di collocazione dell'*Avvertenza* pertiene alla sua «qualità pratica di nota fuori testo» (E. MORANTE, Lettera inedita del 24 novembre 1956, Archivio Einaudi), che è convalidata dalla sua costante omissione nell'indice del romanzo. Riproduce l'edizione 1975 per la posizione dell'*Avvertenza*, ma abolisce la dicitura *Romanzo*, la pubblicazione del testo nella collana «Evergreen», apparsa nel 1988 per i tipi Mondadori - De Agostini, con una presentazione redazionale. Nello stesso anno, il roman-

⁸⁹ C. GARBOLI, *Prefazione* a E. MORANTE, *L'isola di Arturo* cit., p. VIII.

⁹⁰ ID., *Corpo e finzione* cit., p. 90.

zo venne pubblicato nel primo dei due volumi di ID., *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Mondadori («Meridiani»), Milano 1988 e 1990 (pp. 945-1369).

Le principali informazioni sulla genesi del testo sono contenute in lettere della Morante a Giacomo Debenedetti (ELSA [MORANTE], *Una lettera inedita del febbraio 1957 a Giacomo Debenedetti*, in «Il Corriere della Sera», 26 novembre 1985, p. 3, poi, con altre due, in ID., *Tre lettere a Giacomo Debenedetti*, in «L'Indice», VI (1989), 8, pp. 8-9) e nei preziosi testi autobiografici di cui si avvalgono C. CECCHI e C. GARBOLI, *Cronologia*, in E. MORANTE, *Opere cit.*, I, pp. XIX-XC. Una prima utilizzazione di alcuni dati, a fini descrittivi e interpretativi dell'opera, si ha nell'articolo di G. CONTINI, «*La scia sfavillante della nave Arturo*», in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena», XIII (1992), pp. 155-66, giustamente attenta ad Arturo anche tenendo conto di quanto, con il suo retaggio, viene dopo il romanzo. Ulteriori notizie attendibili anche se non sempre del tutto coincidenti tra loro, si ricavano da alcune interviste: G. MASSARI, *L'isola di Elsa*, in «Il Mondo», 19 marzo 1957, p. IL; *Sei domande a Elsa Morante*, in «L'Espresso», 7 luglio 1957, p. 8; G. MASSARI, *La sua patria è l'isola di Arturo*, in «L'illustrazione italiana», maggio 1960, pp. 65-67 e 95-96; A. BARBATO, *Attraverso occhi adolescenti riesce a individuare la realtà*, in «Il Giorno», 4 settembre 1963. Importante, e illuminante, per la ricostruzione delle coordinate che presiedono alla nascita del romanzo, in connessione alle tematiche elaborate nelle poesie, è C. GARBOLI, *Prefazione* alla ristampa di E. MORANTE, *Alibi*, Milano 1990 («Gli elefanti», Garzanti), pp. 7-24, poi ripresa, con l'aggiunta di una presentazione e il titolo *Corpo e finzione. Le poesie di «Alibi»*, in AA.VV., *Per Elsa Morante*, Milano 1993, pp. 89-107. Sulle varie edizioni si esprime marginalmente con affermazioni discutibili M. BARDINI, *Osservazioni preliminari sull'«Isola di Arturo»*, in *Riscrittura Intertestualità Transcodificazione. Atti di un Seminario di studi* (Pisa, Facoltà di Lingue e Letterature straniere, gennaio-maggio 1991), a cura di E. Scarano e D. Diamanti, Pisa 1992, pp. 553-88.

Tra gli aspetti specifici del testo, il più esaurientemente trattato risulta quello strutturale, per merito di G. RICCI, «*L'isola di Arturo*». *Dalla storia al mito*, in «Nuovi Argomenti», nuova serie, n. 62 (1979), pp. 237-75, e ID., *Tra Eros e Thanatos: storia di un mito mancato*, in «Strumenti critici», XIII (1979), 38, pp. 126-168. Sull'argomento sono utili anche E. A. MCCORMICK, *Utopia and point of view: narrative method in Morante's «L'isola di Arturo» and Keyserling's «Schwule Tage»*, in «Symposium», n. 2 (1961), pp. 114-30; D. RAVANELLO, *Tempo verbale e metafora temporale nei romanzi di Elsa Morante*, in «Il Contesto», n. 4-5-6, s.d. [1981], pp. 329-43, e, per qualche opportuna puntualizzazione, M. BARDINI, *Osservazioni preliminari sull'«Isola di Arturo» cit.*, peraltro accanto ad alcune forzature interpretative.

Riguardo a fonti e modelli la critica si limita alla segnalazione di alcuni possibili accostamenti tonali, salvo qualche puntuale sondaggio in direzione del riscontro di alcune riprese, sia pure di non primario rilievo: F. SERPA, *Il greco di Elsa*, in *Festa per Elsa*, inserto speciale *Fine secolo* di «Reporter», a cura di A. Sofri, 7-8 dicembre 1985, p. 14, e M. PIZZOCARO, *Saffo nell'isola di Arturo*, in «Belfagor», XLV (1990), 2, pp. 198-201. Sul rapporto di «reciproca influenza», e di comunanze tematiche, che lega la Morante a Pasolini, W. SITI, *Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, in *Vent'anni dopo «La Storia». Omaggio a Elsa Morante*, a cura di C. D'Angeli e G. Magrini, numero monografico di «Studi novecenteschi», XXI (1994), 47-48, pp. 131-48, e M. FUCILLO, «Credo nelle chiacchiere dei barbari». *Il tema della barbarie in Elsa Morante e in Pier Paolo Pasolini*, ibid., pp. 97-129. E a proposito di modelli, si presta ad una diversa accentuazione, e resta comunque da approfondire, l'influenza di Freud e Jung, su cui si profilano posizioni differenti, soprattutto dopo la pubblicazione del *Diario 1938*, a cura di A. Andreini, Torino 1989, ora con il titolo *Lettere ad Antonio*, in E. MORANTE, *Opere cit.*, II, pp. 1575-628. Per altre indicazioni di prestiti letterari, sono da nominare M. DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana* (1966), Torino 1990³, pp. 528-29, e il saggio citato, di Marco Bardini.

Anche sulla lingua esistono soltanto osservazioni sporadiche, nei saggi di G. DEBENEDETTI, *L'isola di Arturo*, in «Nuovi Argomenti», XXVI (1957), pp. 43-61, poi con il titolo *L'isola della Morante*, in ID., *Intermezzo* (1963), Milano 1972, pp. 101-25; C. VARESE, *Elsa Morante* (1961), in ID., *Occasioni e valori della letteratura contemporanea*, Bologna 1967, pp. 345-52, e P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano 1972, *passim*, e P. V. MENGALDO, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in *Vent'anni dopo «La Storia» cit.*, pp. 11-36.

Per altri aspetti particolari vanno ricordati la lettura di C. CASES, *Riletture. Una pagina della Morante*, in «L'indice», VI (1989), 3, pp. 6-7; L. PONTRADOLFO, *Noterella sul paesaggio in un romanzo della Morante*, in «Il lettore di provincia», II (1971), 7, pp. 62-65; C. SAMONÀ, *Elsa Morante e la musica*, in «Paragone», n. 432 (1986), pp. 13-20; M. V. VITTORI, *L'interno magico di Elsa Morante*, in «Tempo presente», n. 72 (1986), pp. 82-88; G. LEONELLI, *Variazione su due addii*, in *Cahiers Elsa Morante* 2, a cura di N. Orengo e T. Notarbartolo, Salerno 1995, pp. 100-3, e, sul tema della femminilità, AA.VV., *Lecture di Elsa Morante*, Torino 1987; R. CAPOZZI, «Sheherazade» and other «Alibis»: Elsa Morante's victims of love, in «Rivista di studi italiani», V-VI (1987-88), pp. 51-71; M. JEULAND-MEYNAUD, *Le identificazioni della donna nella narrativa di Elsa Morante*, in «Annali d'Italianistica», VII (1989), pp. 300-24, e F. DEFROMONT, *Faire la femme: différence sexuelle et énonciation*, in «Fabula», n. 5 (1985), pp. 107-8.

Ai fini di una valutazione complessiva dell'opera risultano utili le anticipazioni e le prime recensioni al romanzo, che segnarono con immediatezza l'inizio della sua fortuna critica. Delle considerevoli, se ne indicano qui almeno alcune: S. SAVIANE, *Elsa Morante e «L'isola di Arturo»*, in «L'Espresso», 2 ottobre 1955, p. 11; F. VIRDIA, *Il libro di cui si parla. «L'isola di Arturo»*, in «La fiera letteraria», 17 marzo 1957, pp. 1-2; M. AMREIN, «L'isola di Arturo». *Zum neuen Roman von Elsa Morante*, in «Neue Zürcher Zeitung», 12 maggio 1957, p. 5; E. CE. [E. CECCHI], *Lettture. Elsa Morante* (1957), in ID., *Libri nuovi e usati*, Napoli 1958, pp. 247-50; A. BOCELLI, Recensione in «Il Mondo», 21 maggio 1957, p. 8; G. M. [G. MANACORDA], *L'isola di Arturo*, in «Il Contemporaneo», 25 maggio 1957, p. 7; G. DE ROBERTIS, «L'isola di Arturo» (1957), in ID., *Altro Novecento*, Firenze 1962, pp. 534-39; G. PAMPALONI, *Elsa Morante e la memoria*, in «L'Espresso», 9 giugno 1957, p. 13; L. PICCIONI, «L'isola di Arturo» di Elsa Morante, in «Prospettive meridionali», III (1957), 9, pp. 58-59; L. BALDACCI, *Narrativa* (1957), in ID., *Letteratura e verità*, Milano-Napoli 1963, pp. 186-89; P. P. PASOLINI, *Un romanzo della Morante. L'isola di Arturo* (1958), in ID., *Portico della morte*, a cura di C. Segre, Roma 1988, pp. 167-70; D. FERNANDEZ, *Alberto Moravia et Elsa Morante*, in «La nouvelle revue française», 1 gennaio 1958, pp. 154-57; G. MILLSTEIN, Recensione in «The New York Times», 18 agosto 1958, p. 27. Va senz'altro recuperato all'elenco un brano di Calvino senza titolo, firmato con le iniziali I. C., in «Notiziario Einaudi», VI (1957), I, p. 13, mentre non è da dimenticare l'ampia scelta dei primi interventi segnalata nella bandella delle ristampe (alla cui preparazione collaborò la stessa Morante) e poi ripresa nella parte introduttiva dell'edizione «Oscar Mondadori». E merita di essere ricordata l'essenziale antologia della *Fortuna critica*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, in E. MORANTE, *Opere cit.*, II, pp. 1671-74. Costituiscono poi un alto punto di riferimento il tempestivo saggio di G. DEBENEDETTI, *L'isola di Arturo cit.*, e i successivi, numerosi, articoli di C. GARBOLI: *Due presentazioni. Elsa Morante*, in «Palatina», VII (1963), 25-27, pp. 76-79; *L'isola di Arturo*, in ID., *La stanza separata*, Milano 1969, pp. 56-71; *Prefazione a E. MORANTE, Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano 1987, pp. XI-XXVII; *Prefazione alla raccolta Alibi cit.*; e *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano 1995 (che raccoglie tutti i saggi elencati fuorché *Due presentazioni*, insieme ad altri pezzi già pubblicati e ad uno inedito). Ancora a Garboli si deve rinviare per la già citata *Cronologia* da lui curata insieme a Carlo Cecchi. Dall'insieme dei lavori del critico discendono le novità interpretative maggiori, per una lettura critica in chiave ironico-melodrammatica o alla luce dell'intero percorso della Morante.

Per un inquadramento generale dell'opera e della produzione della Morante è d'obbligo il rinvio ai profili complessivi dell'autrice, qui indicati con un elenco

in ordine cronologico che include anche i più significativi saggi monografici, insieme a raccolte di interventi e testimonianze: G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Elsa Morante*, in ID., *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano 1978⁴, pp. 314-17; D. FERNANDEZ, *Étranger. La ragazza ragazzo*, in «L'Express», n. 612 (1963), pp. 25-26; F. FERRUCCI, *Elsa Morante's Limbo without Elysium*, in «Italian Quarterly», VII (1963), 27-28, pp. 28-52; G. PULLINI, *Il romanzo italiano dei dopoguerra*, Padova 1965, pp. 310-13; A. SERONI, *L'isola di Arturo*, in ID., *Esperimenti critici sul Novecento letterario*, Milano 1967, pp. 125-28; E. SICILIANO, *L'anima contro la storia. II. Elsa Morante*, in «Nuovi Argomenti», nuova serie, n. 3-4 (1966), pp. 132-57; M. DAVID, *Entretien: Elsa Morante*, in «Le Monde», n. 7232, 13 aprile 1968, p. VIII; A. R. PUPINO, *Struttura e stile della narrativa di Elsa Morante*, Ravenna 1968; E. CECCHI, *Prosatori e narratori*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, *Il Novecento* (1969), Milano 1987, pp. 419-23; L. STEFANI, *Ritratti critici di contemporanei: Elsa Morante*, in «Belfagor», XXVI (1971), 3, pp. 290-308; C. SGORLON, *Invito alla lettura di Elsa Morante* (1972), Milano 1988; S. BRIOSI, *Elsa Morante*, in *Dizionario critico della letteratura italiana* (1973), diretto da V. Bionci, III, Torino 1986, pp. 221-22; G. VENTURI, *Elsa Morante*, Firenze 1977; D. RAVANELLO, *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Venezia 1980; E. RAGNI, *Elsa Morante*, in *Letteratura italiana contemporanea*, diretta da G. Mariani e M. Petrucciani, II, Roma 1980, pp. 767-81; S. NOÈ, *Parabola narrativa di Elsa Morante*, in «Il lettore di provincia», n. 55 (1983), pp. 18-29; AA.VV., *Un trono per Elsa*, in «Mercurio», II (1990), 42, pp. 3-5; J.-N. SCHIFANO, *Elsa*, in ID., *Désir d'Italie*, Paris 1992, pp. 395-428; AA.VV., *Per Elsa Morante*, Milano 1993; *Cahiers Elsa Morante*, a cura di J.-N. Schifano e T. Notarbartolo, Napoli 1993; G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, Milano 1995, e *Cahiers Elsa Morante 2* cit. Per un elenco completo delle voci critiche sono da tenere presenti congiuntamente, oltre alle bibliografie dei citati profili di Venturi e Sgorlon: *Scritti su E. M.*, in *Festa per Elsa* cit., p. 39, e L. NERI, *L'immagine di Elsa*, in «La Rivisteria», maggio 1992, pp. 46-48.